Hervé Fischer (1941 -)

Artiste-philosophe et sociologue de l'art et de la cyberculture

(1977)

Théorie de l'art sociologique

Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi à partir de :

Hervé Fischer (1941 -)

Théorie de l'art sociologique. Belgique : Casterman, Éditeur, 1977, 200 pp. Collection “Synthèses contemporaines”.

M. Hervé Fisher (1941 -) est un artiste et un philosophe de l'art de réputation internationale.

[A l'occasion du congrès de l'ASTED, l'association pour l'avancement des sciences et techniques de la documentation, tenu à Québec le 25 octobre 2004, M. Fischer nous a autorisé à diffuser ce livre. Cette autorisation nous a été confirmée par écrit quelques jours plus tard, soit le 29 octobre 2004. Merci de votre gentillesse et de votre générosité, M. Fischer. JMT.]

Courriel : hfischer@cgocable.ca
Site web de M. Hervé Fischer: http://www.hervefischer.net/

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times, 12 points.
Pour les citations : Times 10 points.
Pour les notes de bas de page : Times, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11'')

Édition numérique réalisée le 17 novembre 2004 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.



Table des matières

Du même auteur:

Art et communication marginale I (édition trilingue français, anglais, allemand), Balland, Paris, 1974.

Art et communication marginale II (édition trilingue français, anglais, espagnol), Ecart, Genève, 1977.

En préparation :

Théorie sociologique de la peinture.
Théorie sociologique de la couleur.

Présentation de l’œuvre et de l’auteur

Hervé Fisher

Théorie de l'art sociologique

Retour à la table des matières

Ce livre comprend les *manifestes et* les écrits théoriques des fondateurs de l'art sociologique. Alors que les théories économique ou médicale ont donné lieu à une pratique, on peut s'étonner que la sociologie de l'art n'ait suscité que tout récemment une pratique artistique sociologique. Hervé Fischer s'interroge ici sur la relation épistémologique entre théorie et pratique, entre sciences humaines et art, après avoir dénoncé la compromission historique de l'art avec la classe dominante et critiqué l'idéologie de l'avant-gardisme. Au-delà de la notion d'art, c'est peut-être la pratique de la sociologie qu'Hervé Fischer invente, en critiquant la scolastique universitaire et la pratique financée par les pouvoirs politique ou économique.

La pratique pédagogique et critique de l'art sociologique est envisagée comme celle que Brecht avait proposée à partir du théâtre, mais avec les termes actuels du débat idéologique, et en substituant au didactisme l'interrogation philosophique. Marcuse et la *dialectique négative* d'Adorno, Fromm, Lacan, Lyotard, après Marx et Freud, participent à ce débat sur ces questions : « Comment penser le matérialisme aujourd'hui ? » et « Quelle pratique inventer, selon quelle dialectique ? » Une pratique qui appelle à l'autogestion de la pensée. Utopie ? Oui, et c'est en ce sens que l'art sociologique s'engage politiquement, à la limite de l'art, de la sociologie critique et comme pratique philosophique.

Hervé Fischer

Né en 1941, théoricien de l'art sociologique dont il a proposé le concept en 1971, Hervé Fischer a mené de front recherche théorique et pratique artistique. Sociologue, ancien élève de l'École normale supérieure, maître-assistant à la Sorbonne, son enseignement porte sur la théorie sociologique de la couleur, de la peinture et de l'utopie. Il a également collaboré à des ouvrages collectifs sur les mass media. En tant qu'artiste, il a engagé une vive polémique contre l'idéologie artistique depuis 1971 (l'Hygiène de l'art), fondé en 1974 le Collectif d'art sociologique avec Fred Forest et Jean-Paul Thénot, et depuis ouvert à Paris l'École sociologique interrogative. Il a participé à de nombreuses manifestations en Europe (Musée Galliera, Paris, 1975 ; I.C.C. Anvers ; Biennale de Venise, 1976, etc.) et à l'étranger, notamment au Canada et en Amérique du Sud.

Théorie de l’art sociologique

Introduction

1. L'invention d'un concept.

Retour à la table des matières

En 1971, l'art sociologique fut d'abord un concept élaboré dans une situation concrète où la sociologie de l'art mettait en question la peinture du dimanche. Il s'agissait spécifiquement du retournement de la théorie sociologique de l'art contre l'art lui-même et contre son fonctionnement idéaliste dans la société. Apparaissait comme *sociologique* cette pratique issue de la sociologie de l'art, et qui impliquait que *l'art dise enfin la vérité sur l'art ; évidemment* pas une vérité de type essentialiste ou éternel, mais bien la critique *idéologique* de l'art, et sa démystification.

En même temps qu'« *artiste* » *se* consacrant pendant ses moments de loisirs à ce qu'on peut appeler, avec un peu d'objectivité, de la peinture d'imitation, je m'étais engagé dans un travail théorique depuis plusieurs années sur le thème de la sociologie de l'art, Ce thème recentrait un certain nombre de problèmes qui m'incitaient à arrêter complètement toute peinture d'amateur. Mais ce sont ces études elles-mêmes qui m'ont conduit en 1971 à réengager une pratique artistique dont le premier objectif fut l'analyse critique de ma peinture antérieure. En effet, en tant que sociologue de l'art, je ne pouvais plus

me complaire dans cette production qui m'apparaissait de plus en plus *injustifiable.* Un texte de l'époque le précisait : « De*puis longtemps je peignais occasionnellement et j'étais passé des cours de dessin du jeudi aux séances de peinture en plein air des dimanches et des vacances, par toutes les étapes de l'histoire de la peinture moderne, à commencer par les impressionnistes jusqu'à un dripping proche de Pollock, d'où est né tout mon travail actuel... S'y ajouta une analyse sociologique de la peinture, qui me délivra bientôt d'une pratique picturale que je ne pouvais plus accepter et, du même coup,* d'une pesante culture classique et latine à laquelle on m'avait astreint. » [1]

Il suffirait en effet de visiter les salons de peintres amateurs pour constater que les cheminots fabriquent presque tous de la peinture de plein-air post-impressionniste tandis que les médecins s'adonnent à la peinture abstraite. Tout dépend de leur point d'attache (c'est-à-dire d'information et donc de référence esthétique) dans l'histoire de l'art moderne où ils puisent les modèles qu'ils croient actuels. La rançon de l'obligation à laquelle l'institution intellectuelle m'avait soumis, de savoir lire le latin à livre ouvert et de connaître l'histoire de l'Antiquité ou des Balkans en détail, était mon absence d'information sur la recherche artistique contemporaine. Un intérêt successif pour l'écriture colorée de Picasso, la peinture intellectuelle (incluant des mots) de Picabia ou la liberté gestuelle (compensatrice) de Pollock n'était évidemment pas un fait de hasard, mais dépendait de déterminations sociales précises.

Cette prise de conscience ne révélait paradoxalement aucun fait personnel spécifique mais des traits généraux du fonctionnement socio-culturel où j'étais impliqué parmi d'autres, produit, au sens strict du terme, dans mes attitudes, mes critères et ma sensibilité.

C'est en quoi cette situation apparut sociologiquement exemplaire et l'analyse qui la révélait, généralisable. Et c'est pourquoi il est encore intéressant aujourd'hui, plutôt que de cacher les premières œuvres (honteuses ?), de mettre au jour une situation socio-culturelle significative.

Que l'analyse sociologique de l'art ait permis de prendre la distance nécessaire avec une production personnelle où d'autres se sont piégés et de la démystifier, c'était un point de départ significatif, en ce sens que pour une fois, la théorie sociologique de l'art avait un effet en retour direct sur la pratique artistique.

Je me trouvais alors dans une situation d'intellectuel disposant de quelques concepts théoriques sur le fonctionnement socio-politique de l'art dans la société, mais démuni désormais de toute pratique d'artiste dont pourtant

[1] Cf. Le catalogue de l'exposition de Brest. Palais des Beaux-Arts, déc. 1973 et *L'Humidité,* no 21, février 1974.

l'analyse sociologique ou psychanalytique ne justifiait aucunement la disparition dans notre société.

Il s'agissait donc de passer du stade de la sociologie de l'art des cours universitaires utilisée comme analyse critique de la production artistique, à une pratique réelle en accord avec cette théorie.

Cette pratique était à inventer et il est clair que c'était le concept d'art sociologique qui pouvait le mieux désigner ce manque à remplir...

Allier les concepts de sociologie et d'art ce n'était pas tant ouvrir un nouveau territoire pour l'art que s'armer d'un concept dialectique - curieusement d'autres y ont vu un pléonasme -associant deux contraires, l'un, la sociologie renvoyant à la rationalité, l'autre, l'art, à l'irrationalité, afin de progresser critiquement par rapport à ces deux champs marqués par la tradition idéaliste. C'était vouloir produire la contradiction, nécessaire dans une culture mystifiée.

2. Le travail du concept.

Retour à la table des matières

Ce concept d'art sociologique fut donc dès le début un concept critique, né du rejet d'une situation actuelle et appelant à la transformer, sans savoir encore comment, ni avec quel terme prévisible.

Ce fut aussi un concept producteur, ayant vocation à travailler la théorie de l'art, l'idéologie artistique dominante et ses institutions, enfin la société elle-même qui produit cet art.

L'articulation dialectique des deux concepts ne pouvait manquer d'appeler une élaboration théorique - disons une pratique théorique - nouvelle.

Son irruption scandaleuse dans le domaine traditionnellement réservé de la poésie, de l'irrationnel, du supplément d'âme, et l'impossibilité de son rejet total, allait travailler l'art au corps, souvent de façon polémique. Clarifier les différences de spécificités entre les champs de l'art, de la sociologie de l'art, de la pratique sociologique apparaît peut-être nécessaire, mais de fait le concept d'art sociologique interroge aussi la division de la connaissance qui reproduit

la division du travail. Remettre en question l'art - et peut-être une certaine sociologie -c'est aussi provoquer un flou dans ces catégories traditionnelles et favoriser leur déblocage, leur évolution. Ainsi l'incertitude qui existe sur les différences spécifiques entre un universitaire ou un artiste, un intellectuel ou un animateur me paraît mériter d'être entretenue. J'y ajouterai volontiers les rôles fictifs de pharmacien ou de bureaucrate qui sont liés à des démarches personnelles de 1975 et de 1976...

Certes, ce concept d'art sociologique n'est pas, ne peut pas être équilibré ou fixé; il est en perpétuelle négation et réaffirmation du travail qu'il produit. En ce sens, il faudra toujours le considérer comme définissable de façon générique, mais non pas descriptive. Son champ peut varier ; il travaille ce champ et la part qu'il reconnaît, selon les moments, à la théorie et à la pratique est nécessairement *variable : tantôt* trop théorique, trop proche du discours sociologique, tantôt trop pratique, tendant à s'écarter de ses fondements. Transformé en slogan au détour de la polémique qu'il rencontre, mais aussi qu'il recherche, l'art *sociologique doit* également s'inventer comme stratégie.

Enfin, il crée une exigence et une dynamique qui s'est concrétisée dans la création du *Collectif d'art* sociologique en 1974 et l'élaboration d'une pratique de groupe.

3. Le retournement de la sociologie de l'art contre l'art lui-même.

Retour à la table des matières

Beaucoup ont déjà objecté que l'art sociologique n'est pas de l'art, mais simplement de la *sociologie*. Excellent moyen d'évacuer une pratique gênante.

De fait, la lecture de Lukacs, de Goldmann, pour ce qui est de la littérature, montrait à l'évidence les limites de la sociologie de l'art ébauchée par Francastel. Je m'étais donc engagé dans l'élaboration d'une *théorie sociologique de la peinture* qui manque totalement (à la différence des domaines de la littérature et de la musique). J'y travaille encore, axant l'analyse sur les relations structurales et idéologiques entre espace pictural et espace social. La lecture des théoriciens de l'école de Francfort, notamment d'Adorno et de Marcuse, aidait à sortir du champ clos de la sociologie universitaire qui se

suffit souvent à elle-même, selon le schéma dominant de la division du travail et du savoir. Le but était de se servir de la sociologie de l'art au-delà de son propre objet (c'est-à-dire d'elle-même) comme théorie critique de l'art qui se fait (évidemment à l'extérieur de l'université, dans un autre circuit, celui des galeries d'art, de la rue, etc.). Cet *exercice critique de* la *sociologie* à *l'encontre de* la *pratique artistique* innovait par rapport à la tradition universitaire, trop respectueuse jusqu'alors (avec sans doute un sentiment de frustration) de tout ce qui a l'apparence d'une création artistique mais aussi ignorante traditionnelle de l'art contemporain...

Constituer la sociologie de l'art en *pratique* artistique, c'est refuser aussi de maintenir le cloisonnement habituel entre la critique d'art et l'artiste. Traditionnellement l'artiste ne pense pas, il crée, selon l'idée bien ancrée qu'un artiste ne saurait avoir des idées précises et rationnelles sur sa production, sous peine de dessécher la « fraîcheur » de son inspiration (un état de grâce si fragile...). Et c'est le privilège du critique d'art de ne pas créer, mais de penser pour l'artiste. Cette idéologie, pour récente qu'elle soit (de même que l'institution de la critique d'art), est purement idéaliste et il faut désormais la refuser, de même que l'idée d'une autonomie de l'art. De notre point de vue, il n'y a pas de différence entre la critique et l'art, ce qui implique de repenser le rôle de cette critique, comme celui de l'art. L'art sociologique s'y emploie, en tant que pratique *critique.*

L'intervention de la sociologie de l'art dans l'art n'a rien a voir avec une appropriation. Un artiste contemporain déclarait à ce sujet : « Actuellement à partir de Marcel Duchamp, on peut dire art sociologique. L'argument qui consisterait à soutenir que ce n'est pas de l'art mais de la sociologie ne peut être réfuté que depuis Marcel Duchamp, car depuis Marcel Duchamp, tout est art. On peut accepter qu'un artiste choisisse le domaine de la sociologie, de l'étude anatomique; on peut faire un art gestuel, on peut faire des tas de choses depuis Marcel Duchamp. » [2] Or s'il est vrai que l'art sociologique doit plus à Marcel Duchamp qu'à Matisse, cette référence paraît cependant peu significative. En outre, dire que l'art sociologique a choisi l'objet sociologie comme il aurait pu choisir le paysage, ou le geste, parce que tout est art donc n'importe quoi est art, c'est s'éloigner considérablement de notre problématique. La sociologie n'est pas l'objet de notre démarche, elle en est le fondement épistémologique et sans doute un outil, pour transformer le réel, y compris l'art. Le concept d'art sociologique met en relation dialectique les domaines de l'art et de la sociologie, il n'est pas l'expression artistique de la sociologie, sa mise en scène, encore que son effet sur la sociologie puisse, par surcroît, être important.

---

[2] Propos de Ben, entretien avec François Pluchart, critique d'art, *Artitudes,* no 24/26, juin/sept. 1975, p. 48.

Vilém Flusser a, sur ce point, formulé des commentaires [3] par lesquels il invitait le collectif d'art sociologique moins à renouveler l'art par le moyen de la science que le contraire. Constatant la crise de la science dont il dénonce « la folie objectivante en progrès vers l'abstraction totale », il se demande si l'art ne pourrait pas y rétablir la conscience subjective du chercheur et le caractère concret du réel, ce qu'il appelle « la recherche de la connaissance intersubjective du phénomène concret ».

Flusser nous invitait ainsi à renouveler la sociologie par une approche artistique : « Faire une sociologie nouvelle inspirée par l'activité artistique, et partir de là vers un nouveau type de connaissance de la réalité. Est-ce la raison pour laquelle le collectif s'appelle « art sociologique » ? Pas du tout, malheureusement, parce que les fondateurs du collectif auraient dû le nommer « sociologie artistique » dans ce cas. Ce qu'ils recherchent, ce n'est pas une nouvelle science désaliénée grâce à l'expérience concrète. Dommage. » De fait, il n'est pas question pour nous de considérer la sociologie comme une excellente théorie qui puisse faire progresser l'art grâce à un rationalisme que nous admirerions. À l'opposé de tout scientisme ou positivisme, nous considérons la sociologie comme une théorie extrêmement discutable (d'ailleurs laquelle parmi les théories en présence ? - ce point, nous y consacrerons une plus longue réflexion); et ses méthodologies nous paraissent encore plus contestables. Il s'agit non pas d'asservir l'art à la sociologie, mais d'user de l'un à l'encontre de l'autre, pour sortir des impasses idéologiques actuelles. Étant entendu que toute théorie est aussi un fantasme à sa façon, comme l'art, et vise a un exercice du pouvoir, a une maîtrise du réel, comme l'art, mais selon d'autres moyens.

Là se situe le projet de l'art sociologique. Et il n'est pas exclu qu'il ait un retentissement sur la sociologie aussi bien que sur l'art, - tous deux faisant partie du réel social qu'il s'agit d'interroger critiquement. Du point de vue de la seule sociologie, d'une part elle n'est qu'à peine ébauchée dans le domaine de l'art et nous constatons une urgence plus qu'une existence, d'autre part la méthodologie générale de la sociologie nous paraît très différente, pour ne pas dire opposée dans ses buts, à la méthodologie de l'art sociologique tel que nous en pensons le projet. Cette méthodologie que nous devons inventer ne saurait manquer d'avoir des répercussions sur les méthodologies universitaire, commerciale ou politique de la sociologie et toutes sont contestées par nous.

En fait ce n'est ni l'art seul, ni la sociologie seule qui intéressent le projet de l'art sociologique, mais le champ social dans son ensemble.

---

[3] Vilém FLUSSER, « Art sociologique », in *Collectif d'Art sociologique*. Théorie, Pratique, Critique. Exposition musée Galliera, juin 1975, Paris, pp. 31 et suiv.

Au nom de l'autonomie de l'art, du rêve, de la poésie, de divers côtés sont venues des objections répétées à l'idée d'une association contre nature entre art et sociologie. C'était une sorte de réflexe idéologique : l'art c'est l'évasion, la seule possible encore pour échapper à la médiocrité, à la répression de la société. Laïciser l'art, affirmer qu'il se situe à l'intérieur du social et non pas qu'il y échappe « par essence », déclarer qu'il n'ouvre pas de voie vers un ailleurs, c'est aux yeux de la plupart une attitude inacceptable, sacrilège ou profanatoire - la vieille tradition idéaliste dominante se rebiffe.

Pourtant si la théorie sociologique de l'art est une analyse critique et démystificatrice de cet art, la limiter aux œuvres des musées et refuser qu'elle interfère dans le champ de la pratique artistique contemporaine, cela est aussi injustifiable que de déclarer que la théorie médicale ou économique ne doit avoir aucune conséquence sur la pratique de ces sciences. Bien que ce soit là l'attitude de presque tous, il est historiquement impensable que la constitution d'une sociologie de l'art ne modifie pas l'art qui se fait. À l'heure actuelle, ce *retournement nécessaire* de la sociologie de l'art contre l'art a été vu généralement comme une *trahison.* Il est vrai qu'il y a une différence fondamentale entre la pratique médicale ou économique et la pratique artistique que nous élaborons, en ce sens que l'art sociologique n'est en aucune façon la science appliquée d'une théorie fondamentale. Il critique la sociologie, sa méthodologie, son objet et il se critique lui-même. Tandis que les médecins ou les économistes visent à constater et à gérer le réel, la pratique de l'art sociologique est interrogative-critique. L'art sociologique vise à mettre en question l'art et la société qui le produit [4].

4. Critique de l'art conceptuel et passage à l'art sociologique.

Retour à la table des matières

L'art sociologique s'inscrit dans le développement de l'histoire de l'art. Il ne flotte pas dans une sphère abstraite. Parmi les mouvements où il a puisé, il faut mentionner les courants critiques du dadaïsme, du Proletkult soviétique, certaines mises en question Fluxus, la peinture politiquement engagée, disons même militante et, de façon plus proche, l'art dit *conceptuel.* Nous aurons

[4] *Cf. Problèmes et Méthodes de l'art sociologique,* entretien avec Otto Hahn, Ed. Mathias Fels, Paris, mars 1975.

l'occasion de préciser ces divers rapprochements mais nous voulons surtout souligner que l'art sociologique s'inscrit dans l'histoire des courants artistiques comme la négation directe de l'art conceptuel.

Il est vrai que l'art conceptuel est une sorte de bazar où ont été mêlées les démarches les plus diverses, dès lors qu'elles employaient des moyens picturaux textuels et proposaient une équivalence entre le concept et la réalité. Mais si nous faisons la part des attitudes qui ont viré aux *mythologies individuelles* des séries numériques et des mesures et de celles qui ont en fait exploité l'esthétique formelle des écritures de concepts, de chiffres, de bâtonnets, ou les modifications dans les répétitions, nous pouvons centrer l'art conceptuel sur le recours à la *linguistique.*

Considérer l'art comme un langage, comme l'a voulu notamment Kosuth, c'était appliquer la linguistique à l'analyse de l'art. Ce mouvement a connu d'autant plus de succès qu'il coïncidait avec la grande vogue, dans les milieux intellectuels, de la linguistique et particulièrement du structuralisme linguistique. Certes, cette démarche était assez élémentaire et la fascination du discours scientifique, considéré naïvement comme vrai, n'a pas toujours dépassé le niveau du bricolage intellectuel, où des linguistes ne pourraient guère reconnaître leurs propres démarches.

Mais l'erreur du moins était la même, qui consistait à considérer « la nature linguistique de l'art » de façon *idéaliste* et *tautologique,* comme un *en-soi,* hors de son *contexte idéologique*. Cette erreur remonte notamment à Malevitch qui voulait que l'art « existe en lui-même et pour lui-même, sans autre chose ».

Kosuth, dans *Art after philosophy,* publié à l'automne 1969 dans *Studio International,* déclarait : « Les propositions artistiques n'ont pas un caractère *de fait,* mais un caractère linguistique - c'est-à-dire qu'elles ne décrivent pas le comportement. des choses physiques ou même mentales; elles sont l'expression de définitions de l'art ou les conséquences formelles de définitions de l'art. En conséquence, nous pouvons dire que l'art opère selon une logique. Car nous verrons que le trait caractéristique d'une recherche purement logique est qu'elle est concernée par les *conséquences formelles de nos définitions de l'art et non par des questions empiriques.* »

Kosuth, affirmant le caractère tautologique de l'art *(art is idea as idea),* comparait donc l'art à la logique et aux mathématiques : « L'idée de l'art et l'art sont une même chose. »

C'était renoncer - théoriquement - au formalisme dans l'art, c'était aussi, à la façon de Malevitch parlant d'une « émancipation ontologique », proposer une *émancipation linguistique...*

L'art sociologique veut replonger l'art dans la réalité sociale, jusqu'au cou. L'art est production idéologique, ses définitions sont idéologiques. Notre propos pourrait s'intituler *art as ideology as ideology* en ce sens que l'art sociologique qui met en question le sens et la fonction idéologique de l'art dans la société n'échappe pas lui-même au statut idéologique de tout discours, de toute pratique.

Se prendre soi-même, ainsi que le voulait l'art conceptuel, comme seul champ d'investigation était, contrairement à ce qu'on a pu dire, le parti le plus idéaliste, le plus faux, le plus mystifié qu'on puisse considérer. Mettre entre parenthèses - nier - toute relation constitutive avec la société, la politique, le social dans lesquels l'art est *compromis,* fallait-il en faire mérite ? Le mérite de la politique de l'autruche ? Ou la complicité avec l'idéologie dominante qui occulte systématiquement cette relation ?

Analyser le langage au niveau de sa nature propre, de ses structures internes nécessaires, comme un objet théorique rationnel au lieu de considérer le langage comme un champ ouvert de rencontre, d'interférence des sphères de mentalité de l'émetteur et du récepteur, c'était négliger ce fait fondamental : le langage n'est pas un système d'essences abstraites et éternelles, c'est un lieu de *communication,* en *situation* historique et sociale réelle. La lecture que le linguiste opère dépend de son propre codage, de son intentionnalité, de sa conscience idéologique, qui ne sont aucunement les mêmes - de façon générale - que ceux de l'émetteur ni que ceux des autres lecteurs. Tout langage est circonstanciel.

Il est vrai que l'un des problèmes posés par les artistes conceptuels était celui de l'impossibilité de l'art à *communiquer*. En tant que tautologie, l’œuvre d'art renvoie à sa seule définition, c'est-à-dire à celle de son auteur, et il en résulte le postulat que l’œuvre d'art ne peut établir une communication vers l'autre, le public. Sol Lewitt souligne que « les artistes conceptuels sont des mystiques plus que des rationalistes. Ils parviennent à des conclusions que la logique ne peut atteindre ». Il note aussi que « la logique peut être utilisée pour camoufler les véritables intentions de l'artiste ». « Une idée de départ parfaitement irrationnelle se cache derrière une oeuvre exécutée avec une rigoureuse logique : à quoi rime en effet de compter ses propres pas, d'additionner les chiffres ou les dates d'un siècle, de couvrir un mur de 10.000 lignes ou de faire à une cadence pré-établie des photos de passants anonymes ? »

Faisant ainsi l'analyse selon laquelle l'art conceptuel dérape fréquemment vers les *mythologies individuelles,* Sol Lewitt s'appuie sur cette affirmation de la *non-communication* de l'art : « Une oeuvre d'art peut être considérée comme un conducteur de la pensée de l'artiste à celle du spectateur. Mais, ou bien

il ne peut jamais atteindre le spectateur, ou bien il ne peut jamais quitter la pensée de l'artiste. »

C'est prendre pour un fait « essentiel » et «. éternel » de l'art une situation sociale et historique donnée de l'art qui s'est piège dans son intellectualisme et complètement coupé de toute possibilité de communication en dehors du milieu initié.

Cela interdisait aux artistes conceptuels toute démarche didactique ou pédagogique.

L'art sociologique postule le contraire. Considérant comme un cul-de-sac de l'art contemporain cette position élitiste ésotérique où l'artiste estime inévitable le ghetto de l'art, nous pensons qu'il est absolument nécessaire de retrouver la possibilité d'une communication efficace avec un public large, faute de quoi l'art s'enferme dans un art pour l'art individualiste ou scolastique et renonce à la tâche urgente de la transformation des attitudes culturelles et des rapports sociaux. Il faut donc, sur ce point comme sur d'autres, changer l'art.

Ainsi, tant du point de vue de la communication que de la pédagogie, que déclare nier l'art conceptuel et que prétend prendre fondamentalement en compte l'art sociologique, les différences semblent l'emporter sur le lien historique que nous avons souligné.

La position de l'art sociologique est fondamentalement centrée sur ce fait : si l'art est un langage, la lutte des classes et les variations socio-historiques *traversent* ce langage, voire le *constituent*, comme tout autre domaine. La théorie de la communication permet aujourd'hui de dénoncer la mystification de la linguistique idéaliste, cette métaphysique scolastique qui prend le langage pour la réalité elle-même et prétend lui appliquer les modèles de l'analyse linguistique. Pas question pour l'art sociologique de se piéger dans ces tautologies qui n'en sont pas. Nous affirmerions bien volontiers que la tautologie n'existe jamais dans le langage : elle est l'illusion fondamentale de la métaphysique philosophique ou linguistique. La définition d'une chaise dans un dictionnaire, agrandie par report photographique sur la cimaise d'un musée, juxtaposée à une chaise réelle présentée dans le musée (plutôt qu'en situation d'usage dans une cuisine), et à une photographie de cette chaise, ne sont aucunement des messages tautologiques ; ce sont des messages complètement différents selon leurs contextes et selon leurs médias technologiques eux-mêmes. Curieuse naïveté américaine de type positiviste, mais non pragmatique !

Et en tout état de cause, on reconnaîtra que du point de vue de l'analyse linguistique, la proposition demeure assez pauvre et ne dépasse guère le niveau de la pédagogie d'école maternelle.

Certes la récupération esthétique et marchande saura cacher l'échec de l'art conceptuel en lui attribuant le statut de fantasme intellectuel post-minimaliste.

Demeure intéressante pour nous et significative historiquement la décision qui fut prise de recourir à une science humaine - celle à la mode en 1966, la linguistique -pour analyser le concept d'art. La grande différence est que nous considérons non pas le langage en soi de l'art, mais ses variations idéologiques en situation socio-historique et moins son concept - lequel, puisqu'il y en a autant que d'attitudes idéologiques ? - que sa fonction politique dans la société.

Nous soumettons l'art à une autre science humaine - la *sociologie de l'art et de la communication.* Et nous opposons à la linguistique *idéaliste* une théorie sociologique *matérialiste.*

C'est là qu'intervient l'art sociologique, pour atteindre un but abandonné en cours de route par l'art conceptuel, que même celui-ci n'avait jamais correctement formulé. Car on peut dire que l'art conceptuel n'a jamais atteint son but, s'il est vrai que ce but était lié à l'analyse du concept de l'art. Et l'échec était évident d'avance, dans la mesure où ce concept, avant même d'être linguistique, est fondamentalement idéologique. On peut aussi considérer l'art conceptuel comme un constat révélateur du rôle du concept dans une société où domine la production industrielle, le *pop-art* des concepts. De ce point de vue réaliste, nous lui devrions encore moins.

De fait, une exposition de Kosuth à New York et un entretien avec cet artiste en 1974 faisaient apparaître une évolution de l'art conceptuel vers ce qu'on appelle aux États-Unis une approche *anthropologique* et qui correspond - en un sens plus large - à notre sociologie européenne. Dans cette exposition chez Castelli, Kosuth présentait, disposés sur les petites tables de sa mise en scène habituelle, des livres ouverts, non plus de linguistique, mais d'anthropologie du langage.

De même à la différence de la section londonienne du groupe *Art & Language (M.* Baldwinn, T. Atkison), qui semble exploiter l'esthétisme et l'ésotérisme du texte-art (de l'incommunicable), la section new-yorkaise (notamment lan Burn, Mel Ramsden, Terry Smith, Carole Condé et Karl Beveridge) fait une approche idéologique et politique de l'art. Le *Draft for an anti-textbook* évoque longuement l'impérialisme culturel des musées new-yorkais qui organisent des expositions dans les autres régions des États-Unis ou à l'étranger, se soucie du marché, de l'exploitation, de l'éducation, etc.

Il nous paraît très important de souligner que ces artistes américains font évoluer l'art conceptuel vers des démarches anthropologiques qui rejoignent celles - sociologiques - où nous sommes nous-mêmes engages.

Ainsi, l'éditorial de la revue *The Fox*, éditée par le groupe *Art & Language* de New York, indique en première page : « Si vous êtes concerné par la tentative de changer l'art pour en faire un instrument de transformation sociale et culturelle, par la mise en évidence de la domination de l'appareil administratif de la culture et de l'art qui est un reflet passif de cet appareil, nous vous prions instamment de participer à ce journal. Sa visée est idéologique : il a pour but de contribuer à un large mouvement de critique et de transformation sociale. (Notre contribution se fait sur le front de l'art, mais n'est en aucune façon limitée au champ clos de l'« art ». Nous avons besoin d'une base sociale large pour faire opposition positivement au contenu idéologique et aux relations sociales reproduites par la culture officielle...). » [5]

C'est essentiellement contre cette culture officielle et l'exercice du pouvoir de sa bureaucratie (administrations des musées, etc.) que semblent se diriger ces attaques. Ces démarches rejoignent aujourd'hui celles que nous avons engagées depuis 1971. Elles se sont développées parallèlement aux nôtres; je veux dire sans que ces artistes connaissent les développements de l'art sociologique et sans que nous les connaissions nous-mêmes avant 1974/75. Cette évolution simultanée est significative [6]. Si nous voulions une confirmation de ce fait affirmé par nous que l'art sociologique est né de l'échec ou des limites trop évidentes - voire d'une prise de conscience de la mystification - de l'art conceptuel, nous ne pourrions pas en trouver de plus convaincante. L'art minimal était presque une mystique mentale, à la façon du suprématisme de Malevitch. L'art conceptuel qui a recueilli et transformé l'héritage, a développé son approche mentale mais a trompé son monde en mettant en scène une ébauche de pseudo-linguistique.

---

5 Texte traduit par nous, in *The Fox,* no 2 (New York, 1975), numéro disponible à Paris au printemps 1976.

6 Malheureusement nous avons pu constater, lors d'une rencontre à la Biennale de Venise en juillet 1976, que des représentants du groupe « (Provisionaa) Art Language » faisaient déclaration d'allégeance orthodoxe au parti communiste. Parlant sans hésitation et de façon élémentaire au nom de la « stratégie du prolétariat international », dont l'existence paraît pourtant problématique, lis donnaient des leçons à chacun dans cette Biennale, elle-même dirigée par des personnalités italiennes communistes et socialistes, et s'attirèrent de la part des artistes italiens inscrits au parti des réponses acides. C'est sans doute une position difficile de voyager dans les valises officielles de l'impérialisme culturel américain, de chercher à vendre des oeuvres d'art dans les galeries européennes, et de donner avec arrogance des leçons d'orthodoxie marxiste-léniniste aux artistes communistes italiens! Adorno et Marcuse excommuniés d'office en tant que « bourgeois pessimistes », la discussion avec le collectif d'art sociologique tourna court.

D'autres représentants de ce groupe, dissout en décembre 1976, tels Karl Beveridge et Carole Condé ont une position beaucoup plus intéressante, de même que Michael Corris et Andrew Menard.

Depuis 1976 L'art *contextuel proposé* en Pologne par lan Swidzinski, tout en faisant la part du *contexte* réaliste socialiste et marxiste, nous intéresse davantage; de même les démarches socio-béhavioristes de Stephen Willats (Control Magazine) à Londres, ou le groupe, Video-Base en Italie, liées à l'approche cybernétique ou à un engagement politique profane. Le séminaire international que nous organisons à Paris à l'École sociologique interrogative en 1977 permettra de mesurer nos différences.

5. Les manifestes de l'art sociologique.

Retour à la table des matières

De 1971 à 1976, des textes manifestes successifs rendent compte du développement de la théorie de l'art sociologique en France. Les deux premiers textes datent de l'automne 1971. Ce furent des tracts centrés sur *l'hygiène de* l'art, l'un sur l'hygiène de la peinture, l'autre proposant la déchirure des oeuvres d'art.

Une théorie, comme une pratique artistique, ne naissent pas toutes constituées. Leur développement se fait par tâtonnements, attitudes de refus, emprunts à d'autres domaines. La pratique vient contredire ou proposer de nouveaux champs de réflexion à cette théorie qui s'élabore. La présentation de ces textes, c'est la mise en évidence de la théorie qui se fait, avec ses hésitations, voire ses contradictions. Ce travail est en cours, il peut, dans ses évolutions prévisibles, se défaire à l'instigation de nouveaux intervenants.

Le premier manifeste, rédigé en février 1972, a été publié par François Pluchart dans le no 1 *d'Artitudes International*. J'ai, à l'époque, préféré, après hésitations, le concept socio-pédagogique à *sociologique* parce que l'idée d'une relation *logique* avec la société, alors que je proposais une démarche *critique*, me gênait. D'autre part le travail *pédagogique* me paraissait nécessairement lié à cette critique sociologique. La lecture de Brecht démontrait que la pédagogie (distanciation critique) peut être le contraire d'un cautionnement du système social, d'une reproduction de ce système, d'un rapport enseignant / enseigné répressif. Pour préciser mon attitude, j'ai utilisé simultanément le titre de « travaux socio-critiques ».

Pour une pratique artistique socio-pédagogique

Retour à la table des matières

Autant de sociétés, autant d'idéologies différentes du beau : l'art n'appelle pas tant une analyse esthétique qu'une analyse sociologique, infiniment plus perspicace.

Dans une même société globale, les différentes conceptions du beau qui coexistent se réfèrent à des modèles esthétiques plus ou moins récents : les impressionnistes (qui sont devenus kitsch), Picasso de telle ou telle période, l'abstraction, le pop, etc. Ces différences culturelles marquent des clivages sociaux très significatifs et la « lecture » de l'histoire de l'art (le point de référence que chacun y trouve pour son propre jugement esthétique) comme a fortiori l'attitude de chacun par rapport à la production artistique contemporaine, dépendent de son point d'insertion sociale.

L'analyse socio-économique confirme ce lien étroit entre l'art et les structures sociales. En effet, la production artistique obéit aujourd'hui aux lois du marché capitaliste concurrentiel, comme toute autre production : différenciation des produits (par l'originalité nécessaire du style de chaque artiste) et innovation (qui apparaît comme le souci primordial de l'avant-garde). On pourrait même épiloguer sur la production industrielle de série (les multiples). La dépendance de l'expression artistique par rapport aux structures sociales pose à beaucoup d'artistes un problème politique.

Considérant que l'art a été jusqu'à présent, comme on voudra : une vaste tromperie ou une illusion (politique, religieuse), je choisis personnellement d'affirmer le rôle spécifique de l'artiste dans la mesure où il procède à une tâche d'élucidation de la nature réelle de l'art. Dès lors, la pratique artistique vise à susciter de nouvelles prises de conscience. Elle cesse d'être l'expression d'une pensée aliénante, elle devient libératoire. Il s'agit d'un travail approfondi d'analyse et d'explicitation sociologique de l'art, qui doit s'exprimer conjointement par les moyens de l'art lui-même (image, objet, action) et par le langage théorique. L'œuvre d'art a alors statut de matériel pédagogique. Elle doit donner à lire aussi clairement que possible la pensée qu'elle exprime et

doit susciter une interrogation en rupture avec son caractère traditionnel pseudo-religieux, du type : « cela est-il de l'art ? »

C'est ce que j'appelle une nécessaire hygiène de l'art *l'essentiel me paraît être aujourd'hui que* l'art dise la vérité sur l'art. *Ce qui n'exclut pas que l'œuvre d'art apporte simultanément d'autres messages, dans la mesure où ils ne masquent pas cette prise de conscience fondamentale, mais la complètent sur d'autres plans (sociologique, politique, etc.). Ainsi, pour ma part, considérant l'art comme un moyen de communication privilégié, surtout si je pouvais sortir du musée-temple, ou de la galerie de commerce (avec statut de prêtre de l'art ou d'artisan-commerçant de l'art), je dispose des panneaux de douane culturelle à l'entrée des expositions où je suis invité, ou des essuie-mains sur les cimaises, je distribue des pilules anticonceptuelles à mes amis métaphysiciens du même nom, je me limite au bleu (blanc) rouge, parce que ce système conventionnel de couleurs signalise par excellence le lien entre art et société, j'emploie pour toute peinture l'empreinte de la main qui n'a rien innové depuis la préhistoire et que je répète sans mystère.*

Et je propose la déchirure de l'œuvre d'art, à jeter, qui me paraît être le plus efficace des actes libératoires [7].

Entre 1972 et 1974 ces « travaux socio-critiques » ont porté presque exclusivement sur *l'hygiène de l'art : la* galerie, le musée, la critique, la vie d'artiste.

En 1974 un peu d'intérêt qui se précise de divers côtés pour *l'art sociologique*, mais aussi la diversité confuse des interprétations nécessite la diffusion de nouveaux textes, à portée plus générale, qui ne visent pas seulement l'idéologie de l'art, mais aussi la société elle-même qui produit cet art; ce sont deux textes-manifestes diffusés en juin 1974 par la poste : Qu'est-ce *que l'art sociologique?* et *Signification de l'art sociologique* [8].

---

7 *Manifeste publié* dans *Artitudes International,* no *1, 1972.*

8 Le tract diffusé par la poste à une cinquantaine de personnes en juin 1974 et intitulé : « Signification de l'art sociologique », servit de brouillon au premier manifeste. On y lisait les points suivants : « Mise *en évidence des liens entre l'expression, la pratique artistiques et la société qui les produit.*

« - Nouvelle *sensibilité* au donné social (non plus la mythologie, le dessin, la couleur, le nu féminin, le paysage, le lyrisme, la couleur, la technologie, etc.). Les nouveaux cadres de cette sensibilité ne sont plus ceux du rapport de l'homme individuel au monde, mais du rapport de l'homme à la société. Cette sensibilité est liée au processus actuel de *massification* engendré par la poussée démographique, les structures urbaines, l'environnement technologique, les mass media.

« - Mise en évidence de la signification et de la fonction idéologique de la production artistique.

« - Recours à une *théorie sociologique matérialiste de l'art.*

« - Volonté d'opérer une rupture avec la fonction traditionnelle de l'art au service de la classe dominante.

« - Cette rupture implique une nouvelle pratique artistique vis-à-vis des supports (musée, galerie, objets d'art) et du public.

La rencontre avec Fred Forest et Jean-Paul Thénot, deux artistes qui travaillent parallèlement sur des problèmes d'animation et d'enquête depuis 1969 et 1970, de façon plus pragmatiste, dont nous parlions souvent ensemble aboutit en octobre 1974 à la création du *collectif d'art sociologique* et à la publication de son premier manifeste *(Le Monde,* du 9.10.1974).

Collectif d'art sociologique

Retour à la table des matières

Hervé Fischer, Fred Forest et Jean-Paul Thénot ont décidé de constituer un Collectif d'art sociologique *qui puisse fonctionner comme une structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique ont pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société.*

Le Collectif d'art sociologique *constate l'apparition d'une nouvelle sensibilité au donné social, liée au processus de massification. Les cadres actuels de cette sensibilité ne sont plus ceux du rapport de l'homme individualisé au monde, mais ceux du rapport de l'homme à la société qui le produit,*

Le Collectif d'art sociologique, *par sa pratique artistique, tend à mettre l'art en question, à mettre en évidence les faits sociologiques et à « visualiser » l'élaboration d'une théorie sociologique de l'art.*

Il recourt fondamentalement à la théorie et aux méthodes des sciences sociales. Il veut aussi, par sa pratique, créer un champ d'investigation et d'expérience pour la théorie sociologique.

« - Les démarches sociologiques de l'art sont nécessairement *critiques.* Elles doivent être matérialistes et viser à la transformation des rapports sociaux.

« - Elles prennent en considération les attitudes idéologiques des publics auxquels elles s'adressent.

« - L'art sociologique fait apparaître un thème nouveau dans l'histoire de l'art celui de la *communication,* qui est aussi une pratique nouvelle.

« - Cette communication peut recourir à diverses méthodes qui ont été notamment jusqu'à présent : pratique *socio-pédagogique, animation, enquête.*

« - Cette communication peut recourir à divers media : l'objet, l'image médiatisée (photographique notamment), le corps, l'envoi postal, le vidéo-tape, l'événement. »

Hervé FISCHER, *Travaux pédagogiques*, juin 1974.

Le collectif d'art sociologique tient compte des attitudes idéologiques traditionnelles des publics auxquels il s'adresse. Il recourt aux méthodes de l'animation, de l'enquête, de la pédagogie. En même temps qu'il met l'art en relation avec son contexte sociologique, il attire l'attention sur les canaux de communication et de diffusion, thème nouveau dans l'histoire de l'art et qui implique aussi une pratique nouvelle.

Paris, le 7 octobre 1974.

À la suite de ce manifeste annonçant la création du collectif d'art sociologique, un second texte dont je proposai la publication dans des *Cahiers d'art sociologique* dont nous avions le projet mais qui ne virent pas le jour, faute d'éditeur, précisait la position idéologique de l'art sociologique.

Où va l'art sociologique ?

Retour à la table des matières

Il ne fait aucun doute que l'art a toujours eu un rapport nécessaire avec la société qui le produisait ; mais il est certain aussi que l'idéologie idéaliste a constamment occulté ce rapport de production, alléguant l'inspiration individuelle, le génie, le sacré, le supplément d'âme, l'imaginaire onirique, qui renvoyaient à un prétendu ailleurs, au-delà, dont l'art devenait le lien symbolique ou le medium avec ici-bas. La société fabrique de cette sorte de bulles irisées qu'elle idolâtre ; et de fétichiser l'art.

L'art sociologique refuse cette attitude. Estimant que le réel est la seule origine de l'irréel ou de l'irrationnel que nous fabriquons, et que nous n'en avons d'expérience qu'à travers les cadres sociaux de la connaissance, nous déclarons que l'art sociologique est un réalisme. Le réel nous produit et nous le produisons parce que nous en sommes.

L'art sociologique se situe nécessairement dans cette dialectique de la production sociale. À l'opposé de tout scientisme ou positivisme, il est lui-même production idéologique, en ce sens qu'il agit par rapport aux structures sociales actuelles et au système de valeurs en place, pour contribuer à transformer les rapports sociaux et les valeurs idéalistes bourgeoises.

L'art sociologique est un matérialisme, tant au niveau de la théorie sociologique de l'art que de la pratique artistique qui en résulte.

C'est à ce titre qu'il opère un renversement complet par rapport à l'idéologie traditionnelle de l'art.

Par sa pratique, en même temps qu'il met l'art en relation avec son contexte sociologique, et qu'il le met fondamentalement en question, il attire l'attention sur les canaux de communication et de diffusion, soit pour susciter un contre-usage, soit pour rétablir des processus d'échange et de communication marginale là où sévit le pouvoir des mass media... [9]

La création de ce collectif a écarté des confusions qui se faisaient jour, notamment avec le *body-art*, et a concrétisé une collaboration qui s'était établie spontanément avec Fred Forest. et Jean-Paul Thénot, permettant de développer le projet initial. En effet, la complémentarité de nos trois démarches, au niveau de la théorie, de la méthodologie des sciences humaines et de la pratique, offrait la possibilité de renforcer notre action et de confronter systématiquement les résultats pratiques et théoriques.

Il ne fait pas de doute que ce concept *d'art sociologique*, considéré comme malheureux, stupide [10], confus, tautologique, contradictoire, selon les divers avis qui nous ont été prodigués et que seuls Thénot, Forest et moi-même revendiquions et défendions au début, a suscité depuis lors des réactions plus positives parmi les artistes avec lesquels nous avons pu collaborer utilement.

Cela s'est traduit par l'organisation de plusieurs manifestations en 1975, à l'initiative du collectif d'art sociologique : Art *sociologique 1 : L'art et ses structures socio-économiques*, Paris. *Art sociologique 2 : Problèmes et méthodes de l'art sociologique*, Paris. *Art sociologique 3 : Art et communication*, Cologne [11].

Lorsque dans cette série d'expositions, nous avons présenté des panneaux d'information concernant différents travaux d'autres artistes, nous n'avons jamais défini l'art sociologique, ni sa méthode par la somme de ces travaux. Dans l'exposition « t'art et ses structures socio-économiques », nous avons fait appel à un certain nombre d'artistes pour mettre en évidence avec nous la

[9] Ce texte ne fut pas accepté par le collectif à l'époque; les positions proposées ainsi semblent cependant avoir été clairement adoptées par l'ensemble du collectif dans les textes et manifestes suivants.

[10] Cf. l'éditorialiste de l'Art vivant, numéro de décembre 1974.

[11] Art sociologique 1. Galerie Germain, Paris.
Art sociologique 2. Galerie Mathias Fels, Paris.
Art sociologique 3. Institut français de Cologne.

situation marchande de l'art; dans l'exposition sur la « méthodologie », nous avons élargi notre conception pour faire apparaître l'importance nouvelle des méthodes, par opposition au fétichisme traditionnel des « œuvres »; dans l'exposition « art et communication », nous avons présenté nos différentes méthodes de communication et un ensemble de démarches marginales.

Ces alliances sont objectives et visent à mettre en question l'idéologie dominante de l'art. Elles relèvent de la méthodologie de l'art sociologique (sa tactique). Elles ne le définissent pas.

Le manifeste no 2 de l'art sociologique a été publié à l'occasion de l'exposition du collectif organisé au musée Galliera à Paris de juin à septembre 1975. Il porte plus particulièrement sur la relation art/sociologie et sur l'idée de la pratique sociologique [12] :

Manifeste 2 de l'art sociologique

Retour à la table des matières

L'art sociologique que nous étions seuls encore à défendre il y a quelques mois, suscite des engouements divers, qui tentent de l'entraîner dans le confusionnisme. Il est donc temps de faire quelques rappels et de réaffirmer le sens que nous avons toujours donné au concept d'art sociologique.

En effet, l'art sociologique se distingue tout autant de la sociologie de l'art que des conceptions laxistes d'un « art social ».

D'une part, en tant que pratique active dans le champ social, ici et maintenant, recourant aux approches théoriques qu'il soumet à l'épreuve de l'action, mettant en œuvre des stratégies par rapport au réel, mais aussi par rapport aux institutions, au pouvoir, inventant les techniques de ses expériences, l'art sociologique sort du cadre du discours scientifique et universitaire. S'il y recourt nécessairement, comme à un savoir, instrument de l'action, et s'il lui offre en retour, avec chaque expérience nouvelle, de nouveaux matériaux d'analyse, il le dépasse dialectiquement dans la pratique qu'il élabore.

[12] Manifeste no 2 publié dans le catalogue du collectif d'art sociologique édité à l'occasion de l'exposition au musée Galliera, Paris, juin 1975.

D'autre part, l'art sociologique, par la spécificité de sa relation à la sociologie, n'a rien à voir avec le fourre-tout culturel du thème « art et société », dans lequel certains tendent, en abusant de leur autorité de critiques d'art, à le diluer pour le récupérer. D'autres, comme nous, comprennent aujourd'hui ce danger. Cette confusion habilement entretenue constitue actuellement la menace la plus insidieuse contre notre démarche.

Engagée politiquement, notre pratique sociologique se distingue de l'art militant traditionnel avec lequel on veut aussi la confondre. Ce dernier s'exprime encore avec les formalismes esthétiques et les poncifs picturaux petits-bourgeois, auxquels nous voulons substituer une pratique active de questionnement critique. La peinture militante a été une étape importante ; mais prisonnière des clichés et des conformismes culturels qui la rendirent inopérante, elle laisse apparaître aujourd'hui ses limites et ses échecs avec trop d'évidence pour que l'art sociologique ne s'engage pas sur d'autres voies, impliquant les nouveaux media, des méthodes pédagogiques critiques et le recours fondamental à l'analyse sociologique.

Nous avons défini l'art sociologique par sa relation épistémologique nécessaire avec la science sociologique. Cette relation est dialectique. Elle fonde la pratique artistique qui l'expérimente et qui lui objecte en retour la force du réel social. Cette relation est spécifique à l'art sociologique : elle le distingue de toutes les autres démarches traditionnelles ou avant-gardistes. Elle signifie, à l'encontre de l'expression traditionnelle de l'art comme idéologie mystificatrice de l'irrationnel, la volonté de recourir au discours scientifique de la sociologie et de confronter notre pratique à la rationalité de ce discours.

L'art sociologique est une pratique qui se fonde sur le retournement de la sociologie de l'art contre l'art lui-même et qui prend en compte la sociologie de la société qui produit cet art. Il constitue sans doute l'une des premières tentatives (si l'on excepte quelques expériences de socio-drames), de mise en œuvre d'une pratique sociologique, *conçue au-delà du concept traditionnel d'art. En effet, la sociologie, à la différence des autres sciences comme l'économie, la mécanique, la psychologie ou la biologie, n'a encore suscité aucune pratique, si ce n'est constatatoire, au niveau du champ social. Le projet de l'art sociologique, c'est enfin de compte d'élaborer la pratique sociologique elle-même.*

Mais à la différence de ces sciences et de leurs applications, l'art sociologique ne vise pas à gérer le réel, présent ou a venir, mais à exercer par rapport à la réalité sociale et donc à nous-mêmes, une fonction de questionnement et de perturbation. Cette fonction interrogative et critique implique de ne pas faire les questions et les réponses. En effet il ne vise nullement à justifier un dogme, ni à conforter sa bureaucratie, mais à susciter des prises de

conscience désaliénantes. Il s'efforce d'établir, là où règne la diffusion unilatérale des informations, des structures dialogiques de communication et d'échange, impliquant l'engagement réciproque de la responsabilité active de chacun.

L'art sociologique tente de mettre en question les superstructures idéologiques, le système de valeurs, les attitudes et les mentalités conditionnées par la massification de notre société.

C'est dans ce but qu'il recourt à la théorie sociologique, à ses méthodes et qu'il élabore une pratique pédagogique d'animation, d'enquête, de perturbation des canaux de communication.

Le concept d'art sociologique, tel que nous l'avons proposé en 1972, tel que nous le pratiquions depuis plus longtemps encore, dans une indifférence quasi générale à ce moment-là, implique aujourd'hui comme hier la rigueur de sa relation constitutive avec la théorie sociologique matérialiste dont il est enfin de compte la conséquence et dont il marque le passage à l'acte en tant que pratique opérant dans le champ social.

Hervé FiSHHER,
Fred FOREST,
Jean-Paul THÉNOT,
Paris, mai 1975.

Une expérience réalisée en juin 1974 à Neuenkirchen, petit village d'Allemagne, et dont les documents furent présentés au Musée d'Art moderne de la ville de Paris à l'automne de la même année, donna au collectif l'occasion d'une « mise au point ». Il s'agissait de rappeler des prises de position fondamentales du collectif à la suite d'une préface qui les attaquait avec beaucoup de confusion [13].

[13] Mise au point publiée dans le catalogue de l'exposition « une expérience franco-allemande, Neuenkirchen, démarches sociologiques et écologiques ». Musée municipal d'Art moderne, Paris. La préface était de Bernard Teyssèdre.

Mise au point du collectif d'art sociologique

Retour à la table des matières

Organisée en juin 1975 à Neuenkirchen, la manifestation photo-film-vidéo rebaptisée aujourd'hui « Expérience socio-écologique franco-allemande » fut préfacée dans le catalogue allemand par Jürgen Weichardt. Cette manifestation fut conçue et réalisée de façon tout à fait indépendante du critique d'art français qui préface ce nouveau catalogue. Cette indépendance *est la condition nécessaire de la participation du collectif d'art sociologique à l'exposition de Neuenkirchen présentée aujourd'hui à Paris.*

Cette mise au point que les organisateurs de l'exposition de Paris ont accepté de publier, soulève trois questions.

I. Le pouvoir de l'artiste par rapport à celui du critique d'art.

Notre mise au point ne renvoie pas à un problème d'humeur ou de personne. Ce n'est pas une anecdote du provincialisme parisien. Il s'agit fondamentalement du pouvoir du critique d'art par rapport à l'artiste. Traditionnellement, le critique d'art a le droit, dans les préfaces que les institutions culturelles lui demandent de rédiger, d'écrire arbitrairement ce qui lui plaît, selon son intelligence, ses intérêts ou ses amertumes, sur le travail réalisé par les artistes. Il vient après coup, comme le carabinier, tirer un coup de chapeau ou un coup de mousqueton en l'air. Tant mieux pour l'artiste, si le critique d'art est un ami, ou s'il est lié financièrement à la galerie de l'artiste, voire encore si le magazine d'art est financé par la galerie de l'artiste ; tant pis si le critique d'art a d'autres intérêts ou ne comprend rien au travail de l'artiste. C'est ainsi qu'on voit des critiques d'art changer soudain d'avis et critiquer avec humeur ce qu'ils portaient la veille au ciel. Dans un pays qui respecte la liberté d'expression, chacun doit pouvoir écrire ce qu'il veut. Mais alors se pose le problème du droit et de la possibilité pour l'artiste de s'exprimer aussi sur son travail, et éventuellement du droit de réponse de l'artiste dans le débat théorique où il est partie prenante autant que le critique d'art. *C'est ce droit fondamental que les organisateurs de l'exposition à l'ARC ont reconnu. Nous les en remercions en espérant que ce*

cas fasse jurisprudence dans le droit coutumier qui régit les institutions artistiques actuelles.

Le collectif d'art sociologique estime que la pratique sociologique doit intervenir activement dans ce champ institutionnel de l'art et modifier les rapports traditionnels de pouvoir. Dans la situation actuelle, les artistes sont trop souvent réduits à devenir des courtisans du critique d'art, du directeur de galerie ou de musée, comme des poissons la bouche ouverte à la surface de l'eau, espérant leur pitance. Ils sont souvent démunis des moyens de faire connaître, voire de développer leur travail, dès lors qu'ils dépendent de la société secrète artistique sans bénéficier du soutien financier des galeries. C'est dans ce Lumpenproletariat artistique *que peut puiser le critique d'art pour proposer aux galeries les artistes spéculables.*

La prise de position du collectif d'art sociologique suppose cependant deux conditions qu'il appartient à l'artiste de remplir : d'une part qu'il fasse lui-même un travail théorique en relation avec sa pratique, d'autre part qu'il s'assure par un travail dans la société les moyens financiers de son indépendance. De toute façon, il faut aujourd'hui que l'artiste quitte la tour d'ivoire du poète et s'il veut transformer la société, il faut qu'il y vive. Contrairement à ce que disait Picasso, il faut que l'artiste ait un second métier. C'est le prix de son indépendance, et sans doute une expérience nécessaire pour envisager une pratique sociologique.

II. Quelques concepts théoriques fondamentaux.

Il faut rappeler quelques concepts théoriques fondamentaux élaborés par le collectif d'art sociologique, mais que le critique d'art qui accepte la responsabilité de commenter notre travail, semble pourtant ignorer.

Pratique sociologique. - Nous *appelons pratique sociologique une intervention dans le tissu social conduite à partir du champ de connaissance de la sociologie, avec le but d'exercer une fonction interrogative-critique sur le milieu social. Cette pratique vise les attitudes idéologiques idéalistes qu'elle veut démystifier.*

Travail pédagogique. - Prenant *en compte les attitudes idéologiques traditionnelles des publics auxquels elle s'adresse, une pratique pédagogique doit inventer des méthodes et un matériel pédagogique. Elle vise à dépasser le cadre étroit du micro-milieu artistique initié, pour travailler en dehors des galeries, dans la rue, avec les massmedia.*

Travail socio-critique. - Conduite *à partir d'une théorie sociologique matérialiste, la pratique sociologique cherche à créer le débat critique, à*

mettre en question les structures sociales et le système de valeurs. Elle s'oppose fondamentalement à toutes les formes de bureaucratie, à toutes les attitudes dogmatiques, même nourries de bonne conscience.

Animation et perturbation. -*Dans une société bureaucratique soumise à un processus de massification intense, notre pratique sociologique vise à dénoncer tous les conditionnements idéologiques. Elle tente donc d'intervenir dans les modes de communication, et notamment les mass media, pour les perturber.*

Enquête et expérimentation. - La *pratique sociologique expérimente les concepts théoriques à partir desquels elle est élaborée et offre en retour un matériel d'analyse pour la théorie. Cette relation théorie/pratique est fondamentalement dialectique. Cela suppose éventuellement de répéter la même enquête ou la même expérience avec des publics différents, ou en faisant varier les thèmes avec le même matériel (vidéo, par exemple), ou encore en faisant varier le matériel avec le même public.*

Communication. - À *l'opposé de l'ésotérisme initiatique qui caractérise une grande majorité des démarches dites d'avant-garde, l'art sociologique pose comme fondamental le problème d'une pratique communicative et dialogique. La communication est le thème même de plusieurs expérimentations réalisées à ce jour par le collectif. Parallèlement à la perturbation des communications de masse, des communications marginales apparaissent comme nécessaires pour ouvrir les débats.*

Critique de l'avant-gardisme. - *La tradition idéaliste du génie artistique orchestrée par Marcel Duchamp et supportée par le marché concurrentiel de l'art a partiellement substitué le critère de nouveauté à celui du beau esthétique. Cette idéologie fait référence de façon interne à l'histoire de l'art, alors que le point de vue de l'art sociologique est la référence à la réalité sociale. Pédagogie et expérimentation exigent, au contraire de l'idéologie avant-gardiste, que nous répétions les mêmes pratiques de nombreuses fois.*

Critique du marché de l'art. - *Notre pratique s'oppose au fétichisme des objets ou œuvres d'art. Notre pratique n'est pas commerciale. Mais notre travail devrait être payé comme celui d'un acteur de théâtre ou d'un sociologue et pour le temps que nous lui consacrons, même s'il ne produit rien pour le marché.*

Sociologie de l'art et art sociologique. - Historiquement, *l'art sociologique a été élaboré à partir de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'art. La rupture avec l'histoire de l'art (hygiène de l'art) est en cours. Artistique, notre pratique deviendra sans doute de plus en plus sociologique sans référence à l'art. En revanche la relation avec la théorie sociologique matérialiste,*

spécifiquement celle de l'art, puis plus généralement celle de la société qui produit cet art, est épistémologiquement nécessaire et définitive.

III. La pratique du collectif d'art sociologique à Neuenkirchen.

De préférence aux travaux graphiques et esthétiques faits pour l'accrochage sur les cimaises de la Galerie, le collectif est intervenu activement dans le village de Neuenkirchen.

L'enquête menée par le collectif a fait apparaître assez rapidement que les habitants de Neuenkirchen déclaraient pour la plupart n'avoir pas de problème et vivre très heureux. Cette déclaration de principe reflétait en fait le désir conscient de vouloir vivre à Neuenkirchen comme dans un refuge, à l'abri des problèmes du monde. Ainsi s'est dégagée la question centrale : Neuenkirchen est-il un paradis ? La vidéocassette réalisée avec les interviews des habitants, présentée un après-midi au café Müller, a fait rebondir le débat autour du petit écran. En fait, un certain nombre de problèmes, notamment celui du chômage, du manque d'activités Professionnelles Pour les jeunes, mais aussi de multiples problèmes personnels, l'angoisse née des drames de la dernière guerre sont apparus dans l'enquête « Befragung -Questionnaire » et dans les conversations ouvertes à la pharmacie *installée sur la place du village à la sortie de l'office religieux. La répétition de l'action Pharmacie à Bruxelles, à Neuenkirchen, à Paris, puis à Buenos-Aires et à São-Paulo sur la Plaça da Republica avec des centaines de personnes et sous la surveillance de la police à cheval, à Rio de Janeiro, à Middelburg en Hollande constitue une expérience extrêmement riche de communication utilisant rigoureusement le même matériel pédagogique avec des publics variés et provoquant des réactions très différentes.*

De même le contrat socio-thérapeutique proposé à Neuenkirchen puis au musée Galliera à Paris, devient intéressant dès lors que le nombre des réponses est conséquent. Une approche quantitative et la répétition de l'expérience par séries sont des règles habituelles de l'investigation sociologique.

Enfin, si l'intervention de la vidéo dans le village de Neuenkirchen a perturbé la tranquillité habituelle des habitants, on se réjouira que d'autres que nous l'aient constaté. Le but d'une pratique sociologique, c'est bien de soulever des questions, de susciter des prises de conscience. Nous avons fait intervenir les habitants dans la vidéo-gazette réalisée par eux-mêmes sur eux-mêmes. Pourquoi le critique d'art est-il soudain gêné que l'art sociologique sorte de la galerie et aille dans la rue ? Nous avons interviewé le garagiste, le boulanger, le pasteur, les jeunes dans la rue, les vieux et les vieilles dans leurs jardins privés, les personnes qui allaient à la messe ou au café, celles qui faisaient leurs courses au supermarché, etc.

Ils nous ont parlé de leur vie, ils nous ont interrogé sur nous-mêmes. La vidéo sociologique, c'est aussi une vidéo de rencontre.

Hervé FISCHER,
Fred FOREST,
Jean-Paul THÉNOT,
Paris, septembre 1975.

Notre participation à la Biennale de Venise, en juin 1976, à l'invitation de Pierre Restany, commissaire français, posait un certain nombre de problèmes vis-à-vis de l'institution elle-même de la Biennale. Elle donna l'occasion de publier le Manifeste no 3 de l'art sociologique, portant essentiellement sur les problèmes de méthode et de stratégie [14].

Manifeste no 3 de l'art sociologique : méthodologie et stratégie.

Retour à la table des matières

La pratique de l'art sociologique substitue aux finalités affirmatives et esthétiques traditionnelles de l'art des objectifs liés à la transformation des attitudes idéologiques, dans le sens d'une prise de conscience de l'aliénation sociale. Il ne s'agit pas de proposer de nouveaux modèles d'organisation sociale, mais d'exercer le pouvoir dialectique d'un questionnement critique. Cette conscientisation *doit permettre, dans les moments de rupture du système social (crise des structures économiques et bureaucratiques), de faire valoir les interrogations fondamentales susceptibles d'orienter les démarches de ceux qui veulent transformer les rapports sociaux. Car tel est notre projet délibéré. La question philosophique du sens, dans un système social qui ne tolère pas sa mise en question, est inévitablement subversive. Cela implique que le collectif d'art sociologique considère la méthodologie et la stratégie comme deux concepts fondamentaux de sa pratique.*

1. La méthodologie de l'art sociologique. *Son but fondamental est la mise en place de dispositifs de* déviance. *Son champ d'action est directement celui*

[14] Manifeste no 3. Publié dans le catalogue international de la Biennale de Venise, juin 1976.

des relations subjectives interindividuelles. Elle ne peut guère emprunter à la sociologie officielle, en ce sens que celle-ci vise à constater - et à gérer, à manipuler - les attitudes des électeurs / consommateurs par rapport aux propositions fictivement alternatives du système social lui-même, et non pas à mettre en question ces propositions. L'histoire de cette méthodologie constatatoire et bureaucratique est liée aux demandes des organismes gouvernementaux et économiques qui ont financé les enquêtes sociales dans le but d'assurer l'exercice de leur pouvoir. Seule la pratique d'un questionnement critique peut nous permettre d'utiliser ces méthodes, en les détournant.

Notre méthodologie est entièrement à inventer. Elle vise à faire apparaître *concrètement la réalité des relations sociales qui déterminent les individus, mais que l'idéologie dominante occulte diversement au niveau de l'imaginaire dans les consciences individuelles, par son discours politique, moral et culturel. L'art sociologique visualise les relations sociales que l'analyse sociologique théorique et la pratique révèlent ; il fait émerger à la conscience de chacun ces structures abstraites, objet du discours sociologique, idéologiquement aveuglées au niveau du vécu quotidien. Cette pratique pédagogique subversive révèle le fonctionnement des rapports sociaux réels entre les catégories sociales, les modes d'exploitation, la logique politique des systèmes de valeurs dominant, leur mystification quotidienne, permettant ainsi à chacun un exercice critique de son jugement et de sa liberté par rapport à un ordre social qui se présente faussement comme naturel et nécessaire. Cette* auto-gestion de la pensée *peut être obtenue grâce à l'effet multiplié de différentes techniques :* déplacement ou transfert *d'informations par rapport à leurs lieux ou supports « logiques » et appartenant à des niveaux ou sphères sociales habituellement cloisonnés, démarches* synthétiques *provoquant des* courts-circuits *subversifs, partout où l'idéologie dominante divise et fragmente soigneusement pour éviter les confrontations dialectiques, bref, une* combinatoire déviante *des éléments culturels réels, mettant en question leur logique sociale et donc faisant apparaître ce que leur cohérence doit au pouvoir politique dominant.*

Questionnements, débats, dynamisations, perturbations *des circuits de communication affirmatifs,* provocations, refus, contre-usages, fictions *critiques,* contre-institutions *peuvent constituer cette pratique transformatrice.*

Il ne s'agit pas seulement d'action directe, mais aussi d'une expérimentation *dont l'effet partiel ou différé importe autant que la confrontation avec les hypothèses de la recherche théorique d'une sociologie critique.*

*II. La stratégie de l'art sociologique. Réalisme et détour*nement sont *ses deux principes. Elle s'exerce spécifiquement vis-à-vis des institutions en place du système dominant, qu'elle veut mettre en question. Constitués en collectif, nous ne rencontrons pas seulement des individus, nous sommes aussi*

confrontés constamment à ces institutions, qui sont d'une part d'ordre artistique et culturel (galeries, musées, critiques d'art, magazines, biennales, foires de l'art, etc.), d'autre part d'ordre politique et administratif (mass media, partis politiques, syndicats, municipalités, polices, organismes de contrôle, de censure, groupes de pression, etc.). Les processus récupérateurs du marché de l'art et le cadrage de nos activités par ces différentes institutions font problème. En ce qui concerne le marché de l'art, le collectif a pris la décision de ne pas y participer et de le contester radicalement ; en ce qui concerne les partis, de se tenir en dehors et de les questionner tous en refusant les dogmes. Notre fonction interrogative critique est à l'opposé de tout militantisme. La stratégie de l'art sociologique vise à s'appuyer sur la permissivité des institutions artistiques, pour élargir son activité à une pratique sociologique beaucoup plus vaste que la catégorie d'art. Il s'agit de s'emparer du pouvoir des institutions en place soit en s'appuyant sur quelques-uns des hommes qui y exercent des responsabilités, soit grâce à la logique du pouvoir acquis, pour détourner *ce pouvoir, si possible* déborder *les processus de neutralisation de notre action qu'opère en principe le cadrage institutionnel du micro-milieu élitaire, et* retourner *ce pouvoir contre le système institutionnel que nous voulons questionner.*

Dans une société dominée par l'élite économique et technocratique à laquelle la classe moyenne majoritaire a délégué son pouvoir politique, il est possible d'appuyer notre stratégie sur une partie de la classe intellectuelle qui *conteste le pouvoir des gestionnaires et leurs finalités.*

Le réalisme de notre stratégie implique constamment un calcul des risques dans le jeu des cautions institutionnelles, des mécanismes de neutralisation et de récupération, et des possibilités d'expérimentation ou de mise en question efficace. Si le court terme n'est pas négligeable, le long terme est une perspective d'espoir qui légitime nécessairement toute volonté, aussi dérisoire qu'elle apparaisse, de transformer les rapports sociaux contemporains. C'est peut-être la volonté de continuer malgré tout, qui donnera toute sa force à notre refus d'une société d'hommes objets contrôlés cybernétiquement.

Hervé FISCHER,
Fred FOREST,
Jean-Paul THÉNOT,
Paris, mars 1976.

Manifeste no 4 de l'art sociologique :
Art et économie.

Retour à la table des matières

L'art est une marchandise complexe. Son marché dans les pays industrialisés est organisé à plusieurs niveaux : spéculation élitaire sur pièces uniques ou à tirage limité, diffusion massive de reproductions (disques, cartes postales, copies...), emballage ou conditionnement de denrées de consommation (alimentation maison...) Ce marché a sécrété un réseau d'information moderne et diversifié, et un système institutionnel efficace (galeries, musées, centres d'art et de culture...) Capitale mondiale de la finance et de l'économie, New York détient sur ce marché un pouvoir impérial et y exporte sa culture locale en même temps que ses dollars.

I. Le marché de l'art. *Banques, bourses, enchères, assurances, industrie, galeries ont fait du « supplément d'âme » de notre civilisation une activité commerciale à haut rendement, très comparable à toute autre, avec une fonction supplémentaire en effet : celle de légitimer spirituellement notre société industrielle et commerciale et la classe qui y domine. L'art* Y *retrouve son pouvoir affirmatif traditionnel.*

Le collectif d'art sociologique refuse une société où l'art est de l'argent et où l'argent est divin. Par sa pratique interrogative et critique, à l'opposé de l'art-marchandise et de la culture de consommation, il questionne la conscience sociale.

II. La communication. *Confronté au réseau marchand et officiel de l'art (revues d'art financées par des directeurs de galeries, dirigées par des représentants de l'État, éditées par des capitaines d'industrie), le collectif d'art sociologique pose le problème de la communication. Il doit inventer marginalement son propre réseau d'information, à l'encontre des pouvoirs économiques et politiques.*

III. Les institutions du marché. *Vis-à-vis des galeries, musées et du symbole monumental qui règne désormais sur ce système à Paris - le Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou -, le collectif d'art sociologique doit inventer une stratégie de détournement. Il doit créer ses contre-institutions,*

telle l'École sociologique interrogative, pour opposer la conscience à la consommation.

IV. New *York. Aux États-Unis mêmes, le régionalisme culturel de New York tient le langage et le pouvoir de l'universalité. Le Canada » trop proche en subit le joug, sans pouvoir découvrir même sa propre identité culturelle. Tout ce qui vient de New York est dieu sur le marché de l'art. Les galeries ont installé leur siège social à Broadway. Elles testent leurs produits dans leurs succursales européennes, avant l'investissement éventuel sur le marché nord-américain. Fascinés par New York, les artistes d'Europe, d'Amérique et du Japon font de l'art d'imitation pour être dans la spirale de l'avant-garde. Le Centre Pompidou pour accéder au statut international croit nécessaire d'annoncer à son ouverture une exposition New York/Paris. Inconscientes du caractère économique de leur pouvoir, les « stars » new yorkaises ignorent superbement les idées qui vivent ailleurs - à leurs yeux une sorte de tiers-monde culturel.*

Pourtant la crise a atteint la capitale impériale, et tandis que les marchands avisés accueillent temporairement quelques artistes et galeries étrangers, le temps de passer une crise qu'ils veulent brève, nous lançons un TIERS FRONT HORS NEW YORK capable d'organiser une stratégie hors du marché international et d'inventer diversement nos consciences et nos identités, sans dépendre des guichets de banque new yorkais.

Le marché de l'art, son système d'information et de diffusion, ses institutions, le Centre Pompidou, l'impérialisme new yorkais existent. Ils sont là. Comme des produits caractéristiques de notre société marchande et de consommation. Le collectif d'art sociologique n'a pas le pouvoir de les supprimer. Sa stratégie sera donc de les détourner, pour que l'art ne soit pas l'expression sublime et le supplément d'âme du pouvoir économique, politique et militaire.... mais la conscience interrogative de tous.

Hervé FISCHER,
Fred FOREST,
Jean-Paul THÉNOT,
Paris, février 1977.

Théorie de l'art sociologique

Chapitre I

Position épistémologique de l'art sociologique

1. Le social et le sociologique

Retour à la table des matières

Élargir la pratique de l'art sociologique à l'ensemble des manifestations de la société, tel est le procédé qu'adoptent ceux qui veulent en réfuter d'avance la nécessité et en diluer les intentions suivant le bon principe du « tout est dans tout ». Et dans ce cas, l'aquarelle est sociologique dès qu'elle représente un coin de rue.

Pourtant la vocation de l'art sociologique n'est pas de *représenter*, de *mettre en scène* le social, mais au contraire de mettre en question l'idéologie bourgeoise de cette représentation.

Prétendre, de même, comme Alain Jouffroy, que « le concept d'art sociologique est un pléonasme parce que toute expression artistique présente un intérêt sociologique » [15], prétendre donc que le pop-art est sociologique, c'est

[15] Alain JOUFFROY, « Pour un mètre sensible et pour une pensée aiguë », in Opus, no 55, avril 1975, numéro spécial consacré à l'art sociologique.

dire que la notion d'art sociologique ne signifie rien. Ce qui semble être le but recherché par quelques adversaires déclarés, ceux qui voudraient que les artistes mâchonnent les madeleines du temps passe, ou ceux qui raffolent de la belle peinture - peinture spéculative.

Il nous faut lutter contre ce confusionnisme volontaire. En effet, l'art sociologique n'a rien à voir avec le bazar culturel du thème « art et société » dans lequel certains critiques d'art tentent de le diluer avec autorité. Ce laxisme intellectuel, qui juxtapose les noms d'artistes pêle-mêle, de ligne en ligne, et qui récupérerait volontiers Michel-Ange, On Kawara, Folon, Ray Johnson ou Picasso dans l'art sociologique, semble ignorer la signification du mot *sociologique.*

Ce thème de « l'art social », vaste comme un tonneau percé, où l'on pourrait prendre en compte aussi bien l'art futuriste que le réalisme socialiste, ou la peinture militante, s'inscrit dans une tradition esthétique par rapport à laquelle l'art sociologique opère une rupture épistémologique. De longues théories d'artistes conscients de la relation - aujourd'hui évidente - entre l'art et la société, avec un peu de contestation envers le père (l'ordre social), les pages de l'annuaire de téléphone, à la rubrique « artistes », ne sauraient être confondues avec l'art sociologique tel que nous l'avons défini.

François Pluchart, par exemple, estime qu'il « peut fondamentalement trouver à l'art sociologique des antécédents aussi lointains que Courbet, les maniéristes, Le Caravage, etc. » [16]. C'est évidemment confondre art « politique » et art sociologique. Nous retiendrons la référence idéologique à Courbet, présidant sous la Commune l'association des artistes qui abattit la colonne Vendôme et qui se déclarait proche de Proudhon : « Nous faisons ensemble un ouvrage qui rattache mon art à sa philosophie et son ouvrage au mien. Nous sommes deux hommes ayant synthétisé la société! L'un en philosophe, l'autre dans l'art. » Mais Courbet, initiateur d'une prise de conscience fondamentale de la relation art/société, n'a pas pour autant déclaré autre chose qu'un « rattachement ». Il n'a pas fondé sa peinture sur la sociologie. Quant aux maniéristes ou au Caravage, pourquoi pas Léonard de Vinci, ou MichelAnge «'artiste) se mettant en colère contre le pape Jules II (le pouvoir), les « désastres de la guerre » de Goya, Jacques Callot refusant de graver « le siège de Nancy » pour le roi, pourquoi pas l'art sociologique de Daumier, l'art sociologique de Picasso peignant *Guernica ? Pourquoi* pas les pyramides de l'Égypte ?

Est *sociologique* l'interprétation théorique élaborée d'un fait *social.* Est *sociologique* un art qui se fonde sur la théorie, l'expérimente ou la visualise.

---

[16] François PLUCHART, in *Artitudes,* no 24-26, juin 1975.

Sinon je pourrai dire que mes rhumatismes sont *biologiques*, que mon porte-monnaie est *mathématique* (parce qu'il contient des pièces de monnaie que je peux compter), qu'un caillou est *géologique*, un zèbre zoo*logique*, mon écriture *graphologique;* mon corps *sociologique*, mon pénis *sexologique* ou mon crayon *linguistique !*

C'est là qu'intervient le propos confusionniste de ceux qui déclarent le corps « sociologique ».

Il faut à cet égard distinguer l'art sociologique du *body-art*. Ce sont évidemment deux démarches opposées, l'art sociologique recourant au discours rationnel de la sociologie, le *body-art* mettant en scène le corps, le psychisme ou la violence du cri et de la souffrance, situés souvent par une fausse pétition de principe en amont du discours idéologique.

Cela n'empêche pas qu'une sociologie du corps existe. Elle est ébauchée en ce qui concerne son idéologie, sa forme (modes faisant varier les canons de la beauté du corps), sa gestualité (Marcel Mauss), la sexualité, l'érotisme, etc. Les interdits sociaux qui répriment le corps, aussi bien que le vêtement, ont pu faire l'objet de démarches artistiques intéressantes et contestataires. Elles ne sont pas sociologiques, si elles ne renvoient qu'à un contexte idéologique dans lequel elles s'inscrivent, au lieu de mettre en scène l'analyse sociologique du phénomène corporel, c'est-à-dire de recourir à une distanciation analytique.

Notre corps est un produit social. Tandis que d'autres essaient d'en faire un rempart, un cri de révolte et de souffrance contre la massification et la manipulation sociale, s'inspirant de Hegel lui-même, de Marx, de Nietzsche, comme l'a rappelé récemment Henri Lefebvre, mais aussi de Reich, de Marcuse, de Bataille, d'Artaud - et c'est diversement la position des artistes du *body-art ; la* sociologie contemporaine met en évidence qu'il n'y a pas de cri en dehors du langage social, qu'il n'y a pas de corps en dehors de sa connaissance idéologique. Le corps est par excellence un produit social. Il n'est pas le lieu où pourrait s'exercer une communication psychique ou visuelle directe de l'artiste à son public, en amont du discours idéologique, en dehors du langage codé, dans l'innocence idéologique du discours non conceptualisé et non bourgeois - le problème politique de l'art étant qu'il s'exerce dans une société de classe. Cela relève de l'illusion : celle du corps universel, avec lequel l'autre est censé s'identifier, directement sans le détour du social qui est mis en scène. Quand cette représentation du corps s'écarte de l'affirmation individuelle (la souffrance présentée comme irréductible au social), elle tourne souvent à l'allégorie (le tableau vivant narratif de la *mythologie psychique)*, elle perd toute portée critique, elle renvoie à la conscience individuelle hors relation au social. Je n'insisterai pas sur l'immense marché capitaliste de la production du corps. Les pharmacies sont, avec les boulangeries, le commerce le plus répandu dans le monde. Le budget pharmacie des familles françaises est d'ailleurs,

selon les statistiques, le plus important au monde. Nombre de médicaments que nous achetons ne sont que du sucre étiqueté d'indications psychiques. Cette pharmacie, dont j'ai fait la caricature en 1975, en proposant les pilules pour le bonheur, pour la fortune, pour être beau, pour se calmer ou s'exciter alternativement, pour les plantes, pour voter, pour lire des poèmes, écouter du violon, pour la marche à pied, pour se changer les idées, pour la mémoire et pour l'oubli, c'est celle de l'imaginaire collectif de la société contemporaine elle-même, dont je proposais presque une image vraie. Toutes ces pilules idéologiques, qui se fondent dans notre corps, qui le produisent, ce sont les pilules que nous avalons quotidiennement en salivant devant les affiches publicitaires, devant l'écran de télévision, en écoutant l'homme politique. Et je ne parlerai pas des produits de beauté, instituts du même nom, pommades, crèmes et vitamines, hydratantes, déshydratantes, grasses, en spray, en suppositoires, en gélules, en eau, en piqûres, en massages électriques, en gaines, en postiches. Le corps est un produit artificiel.

Il est vrai qu'au moment où tous ces prolongements technologiques - ces media - selon l'expression de McLuhan - en ont fait ce produit fini, le corps nu est devenu un objet de spectacle parce que nous ne le percevons plus, nous ne le vivons plus en dehors de sa médiatisation. Le soir, quand on a mis sur la table ses lunettes, sa montre, ses vêtements, quand on a pour ainsi dire mis la peau du corps sur la chaise et qu'on se retrouve nu, n'est-ce pas une sorte de scandale? Un objet étranger? Selon l'analyse de McLuhan, l'apparition d'un nouvel environnement technologique renvoie le précédent au niveau du regard esthétique. Ainsi le développement de la vie urbaine a fait de la nature un milieu esthétique pour le citadin. Je crois qu'on peut en dire de même du corps. Cela expliquerait cette montée de l'érotisme, de l'exhibitionnisme, du voyeurisme de notre propre corps et du corps de l'autre, qui est quelque chose d'incroyable. Le regard sur le corps nu agit comme la fiction d'un retour aux sources, à la nature absente, dont nous sommes séparés par la ville industrielle.

Le scandale délicieux du voyeurisme serait-il un ultime lieu de communication a-idéologique ? Le corps échappe-t-il à la déchirure et à la mauvaise conscience de la société de classe ? Certains artistes le pensent et se servent de cette impudeur comme d'un support de communication soit pour dénoncer l'interdit social qui pèse sur le corps, soit dans le sens de l'évocation écologique - et paradisiaque - du bon sauvage nu. Mais la société s'est emparée aussi de cet objet. Les plus belles recettes du cinéma international vont aux films érotiques, pornographiques, aux blue movies. Le corps nu et la communication amoureuse sont devenus une marchandise, au centre du marché le plus actif. Le corps nu est médiatisé lui aussi.

Il n'y a pas de communication hors langage ou hors code. Dans l'ensemble le *body-art* s'affirme comme démarche de protestation individualiste contre la

société, avec la force d'expression de la souffrance ou de l'évasion psychique ; il ne met que rarement en scène le social, et dans ce cas, il ne recourt pas à une démarche analytique ni à la distanciation qui feraient surgir le langage discursif du discours interrogatif critique.

Pour vouloir éviter le langage, la pédagogie, l'analyse considérés comme des « compromis », le *body-art* s'enferme dans la *représentation* du corps, dans les pièges de *l'expression* au lieu d'assurer le va-et-vient nécessaire du langage contre le corps et du corps (mais qu'est-ce en dehors du langage?) contre le langage. Pas d'art sociologique, pas d'intervention des sciences humaines dans l'art, sans ce va-et-vient entre le discursif et le vécu, entre la théorie et la pratique. D'ailleurs les artistes du *body-art ne* se réfèrent jamais aux sciences humaines, au discours rationnel : ils les exècrent. Ce n'est que par sacrifice à la mode de l'art sociologique et confusion entre sociologique et social qu'ils ont pu accepter qu'on parle à propos de leur travail du « corps sociologique ». De fait, ils ne parlent que du « corps social » et font du « social » sans le savoir ou s'en émerveillent après coup, comme M. Jourdain découvrant qu'il parle en prose.

2. Art sociologique et art militant.

Retour à la table des matières

Le projet de l'art sociologique est né de la prise de conscience de la compromission historique de l'art avec l'idéologie dominante. C'est là une « découverte » que les écrivains ont formulée bien avant les peintres. Nous avons encore en mémoire les analyses du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes qui datent de 1953 et qui situent au milieu du XIXe siècle l'apparition de la « conscience malheureuse » ou déchirée chez l'écrivain qui veut continuer à écrire sans servir l'idéologie bourgeoise de *l'universel.* Il est devenu alors patent que les artistes vivaient dans une société de classe et que leur production s'inscrivait dans la forme ou l'écriture de la classe dominante : « c'est parce que la société n'est pas réconciliée que le langage nécessaire et nécessairement dirigé institue pour l'écrivain une condition déchirée. »

Les peintres contemporains ont diversement assumé cette « compromission ». Nous intéressent particulièrement les démarches politiques qui ont tenté de s'engager avec militantisme dans des causes comme celle du Viêt-

nam ou la dénonciation de l'exploitation du capitalisme. Le *Salon de la jeune peinture* à Paris, avec le groupe des Malassis, composé principalement de peintres marxistes, a tenté de retrouver un usage critique de l'image contre ses manipulateurs habituels. L'*appartement-songe*, la dénonciation de la torture, des crimes de guerre, des famines non secourues dans le Tiers monde, de l'affairisme des hommes politiques au pouvoir, les fresques qui caricaturent violemment la société de consommation en s'inspirant de l'imagerie du *Radeau de la Méduse* sur les frontons d'une grande surface de vente à Grenoble, sont autant de prises de position engagées, avec les moyens traditionnels de la peinture. Le militantisme du *Front des Artistes plasticiens* en France, notamment contre l'exposition 72-72 organisée à Paris à l'initiative du président Pompidou, rejoint les mêmes objectifs politiques.

Des démarches à l'étranger comme celles de K. P. Brehmer, Albrecht D ou Klaus Staeck en Allemagne, du *Guerilla Art Action Group* (Toche et Hendricks) à New York, de Sarenco ou Patella en Italie, de Vigo et Zabala en Argentine, de John Latham en Grande-Bretagne, vont dans le même sens.

Le collectif d'art sociologique déclare son alliance objective avec ces courants engagés, dont l'exemple a été important, mais il se propose des méthodes assez différentes qui le distinguent de cet « art militant ». Car ce serait retomber dans le sillage des attitudes artistiques des années 60 qui ont fait la preuve de leur insuffisance. Engagé politiquement, l'art sociologique recherche une autre stratégie, d'autres méthodes que l'art militant qui a été une étape importante, mais qui apparaît aujourd'hui peu opérant. L'art militant fait les questions et les réponses. Il montre le bien, le mal, alors que nous refusons de penser pour les autres et de dire ce qu'il faut croire. L'essentiel est de penser par soi-même et de se déconditionner des « matraquages » renvoyant à un dogme, fût-il de gauche.

En outre, il nous paraît difficile de dénoncer efficacement la bourgeoisie avec une esthétique bourgeoise et ses poncifs picturaux. Or cette peinture militante emprunte constamment au formalisme pictural du XIXe siècle (par exemple *le Radeau de la Méduse)* et s'attire ainsi le même reproche que Barthes fait à l'écriture littéraire communiste qui recourt au langage classique, c'est-à-dire de la classe dominante : « cette écriture petite-bourgeoise a été requise par les écrivains communistes, parce que pour le moment, les normes artistiques du prolétariat ne peuvent être différentes de celles de la petite-bourgeoisie (fait d'ailleurs conforme à la doctrine) et parce que le dogme même du réalisme socialiste oblige fatalement à une écriture conventionnelle, chargée de signaler bien visiblement un contenu impuissant à s'imposer sans une forme qui l'identifie. »

Il ne faut pas s'étonner qu'un peintre engagé comme Lucien Fleury, membre du groupe des Malassis, déclare lui-même fréquenter assidûment les

musées et aimer la peinture du XlXe siècle, dont on retrouve des morceaux de bravoure dans sa production.

Pour contester les valeurs politiques de l'ordre bourgeois, il faut aussi rompre avec ses valeurs esthétiques ! Bernard Teyssèdre à qui, depuis 1973, j'avais eu l'occasion d'exposer les principes qui fondent l'art sociologique, propose à la suite de notre premier Manifeste, fin 1974, une définition de l'art sociologique qui de fait caractérise bien un art social ou politique : « une pratique artistique qui tend à mettre l'art en question, d'une part en le référant à son contexte idéologique, socio-économique et politique, d'autre part en attirant l'attention sur ses canaux de communication (ou non-communication), sur ses circuits de diffusion (ou occultation), sur leur éventuelle perturbation et subversion ». Il est clair qu'en référant cette pratique à son *contexte* social et non pas à la *théorie sociologique*, Bernard Teyssèdre, au moment même où il voulait ,participer à notre démarche, montrait qu'il n'en avait pas retenu le fondement même. Ce qui explique qu'il ait procédé par amalgame de noms d'artistes les plus divers pour définir, à sa façon, l'art sociologique, par la somme d'exemples juxtaposés de démarches artistiques contestataires, ce qui lui tint lieu de théorie.

Notre but n'est pas de dénoncer le capitalisme bourgeois pour nous enfermer dans le bureaucratisme communiste ; il est d'interroger également ces deux modèles et leurs réalisations sociales. C'est en quoi nous nous écartons d'une position telle que celle du groupe anarcho-syndicaliste *l'Art social* (Jean Grave, Charles-Albert et Paul Delesalle, Fernand Pelloutier) qui, à la fin du XlXe siècle, prit la position suivante : « De même que l'art bourgeois fait plus pour le maintien du régime capitaliste que toutes les autres forces sociales réunies : gouvernement, armée, police, magistrature, de même l'art social et révolutionnaire fera plus pour l'avènement du communisme libre que tous les actes de révolte inspirés à l'homme par l'excès de sa souffrance. »

Sans prendre position vis-à-vis de son oeuvre, nous pouvons rappeler une phrase de Jean Dubuffet : « Révolution c'est retourner le sablier. Subversion est tout autre chose, c'est le briser, l'éliminer » [17].

Bakounine lui-même avait déjà dit *non* à un art *militant.*

La démarche de l'art sociologique n'est pas un militantisme révolutionnaire et théologique ; elle est utopique, négative, c'est-à-dire critique sans catéchisme de substitution en poche.

Il nous paraît légitime de faire ici la part du travail de Hans Haacke, que nous n'avons pas mentionné à propos de l'art conceptuel, dans la mesure où il

---

[17] Cité par André RESZLER, *L'Esthétique anarchiste, PUF,* Paris, 1973.

n'a jamais appartenu à ce mouvement, mais dont les constats subversifs sont parfois très proches d'une pratique sociologique.

Les démarches de Hans Haacke [18] jusqu'à ce jour ont été diverses. Edward F. Fry, dans la monographie qu'il lui a consacrée en 1972, relève principalement les systèmes physiques, biologiques et sociaux auxquels Hans Haacke s'est intéressé.

L'analyse des systèmes physiques et biologiques s'est concrétisée par des *boîtes de condensation,* des mélanges de liquides de densité différente, des études sur la dynamique des fluides, des vents, des vagues, des gaz, sur l'évaporation, les relevés de température ou d'enneigement, sur l'écologie, ainsi que sur la vie des fourmilières, sur la mécanique de vol des oiseaux, l'éclosion des œufs, les échanges entre les animaux sauvages et l'environnement naturel et sur la pollution.

Au-delà de cette démarche, où s'était déjà engagé Yves Klein et dont Hans Haacke avait connu l'œuvre lors de son séjour a Paris en 1960-61 (l'apport de Hans Haacke dans ce domaine est considérable), c'est plus particulièrement aux systèmes sociaux que va notre attention. Il était cependant nécessaire de souligner que leur étude par Hans Haacke est le troisième volet des recherches consacrées aux systèmes physiques et biologiques, car c'est ainsi qu'apparaît la cohérence de cette démarche. L'étude de l'organisation du système social commence en 1969 avec l'observation d'une fourmilière recréée en milieu artificiel.

C'est à l'automne 1969 que Hans Haacke aborde le problème de la communication par la présentation au Jewish Museum de New York de plusieurs téléscripteurs qui donnent au sein de l'exposition les dernières nouvelles internationales, selon les différentes agences de presse; les visiteurs pouvaient donc comparer les informations données au même moment.

C'est encore à l'automne 1969 que Hans Haacke présente lors d'une manifestation à la Kunsthalle de Düsseldorf, grâce à un écran de télévision, les résultats des élections politiques au Bundestag *(Wahlresultate, 28 septembre 1969).*

Lors de son exposition personnelle de novembre 1969 à la *Howard Wise Gallery* de New York, Hans Haacke fait auprès des visiteurs une enquête à l'aide d'un questionnaire : ceux-ci étaient invités à indiquer leur date de naissance et leur lieu de résidence grâce à des épingles qu'ils plantaient sur

[18] Hans Haacke, né en 1936 à Cologne, vit à New York où je lui ai rendu visite en 1974. Edward F. Fry lui a consacré une *Werkmonographie,* Dumont Verlag, 1972.

une carte géographique et sur un tableau indiquant les années. Les points de concentration des épingles donnaient un « Profil » succinct des visiteurs.

Hans Haacke avait eu, début 1969, un projet de questionnaire beaucoup plus complet, lors de l'exposition *Art and Technology,* à Los Angeles : un ordinateur devait analyser les résultats de ce questionnaire portant sur les données sociologiques, politiques et économiques des visiteurs, et les communiquer au cours de l'exposition. Ce projet ne fut malheureusement pas réalisé.

En été 1970, Hans Haacke interroge les visiteurs de l'exposition *Information* au Musée d'Art moderne de New York sur leur opinion concernant la politique du moment et en particulier l'attitude du gouverneur Rockfeller par rapport à la guerre du Viêt-nam (on sait que la famille Rockfeller est liée au MOMA). La question était ainsi rédigée : « Est-ce que le fait que le gouverneur Rockfeller n'a pas dénoncé la politique du président Nixon au Viêt-nam serait une raison pour vous de ne pas voter pour lui en novembre ? » Selon la réponse, les visiteurs plaçaient leur bulletin de vote dans deux urnes différentes.

C'est en mars 1971 que le directeur du Guggenheim Museum de New York, Mr. Thomas Messer, annule l'exposition où Hans Haacke devait montrer les activités immobilières de grosses sociétés new-yorkaises (photos de façades d'immeubles) et proposer aux visiteurs un questionnaire d'opinions assorti d'indications socio-démographiques. Une exposition eut cependant lieu à la galerie Paul Maenz de Cologne, sous la forme de documents photographiques montrant la résidence des visiteurs de la galerie.

Hans Haacke put, d'autre part, soumettre les visiteurs du Milwaukee Art Center à un questionnaire complet en été 1971 et utiliser un ordinateur pour analyser et présenter les résultats au fur et à mesure.

À la Documenta 5 de Kassel en 1972, les visiteurs se souviennent du questionnaire très complet auquel Hans Haacke les soumettait. Un ordinateur permettait aussi de dépouiller les réponses.

Ce type d'enquêtes impliquait une méthodologie sociologique tout à fait nouvelle dans le domaine de l'art. Mais à la différence de celle employée par Jean-Paul Thénot pour les *Concours* qu'il organisa en octobre 1971 et surtout pour les enquêtes qu'il réalise depuis 1972, elle portait sur les visiteurs de galeries ou musées, tandis que Thénot travaille sur des échantillons représentatifs de la population (INSEE) non spécifiquement artistiques.

Politiquement, la démarche de Hans Haacke est aussi subversive. Thomas Messer ne s'y était pas trompé, ni le Dr. Keller, directeur du Wallraf-Richartz

Museum de Cologne, qui a refusé la participation de Hans Haacke pourtant invité à *Projekt '74.* Il s'agissait cette fois d'un tableau de Manet, *Nature morte aux asperges,* dont Hans Haacke présentait en dix panneaux les sept propriétaires successifs et Hermann J. Abs, directeur de l'association des amis du musée, qui avait acheté l'œuvre pour l'offrir au musée. Ce fut, semble-t-il, la fiche signalétique sur les activités industrielles et financières dans les grandes sociétés capitalistes allemandes, pourtant extraite d'un annuaire officiel, de M. Abs, qui incita le directeur du musée à annuler l'invitation faite à Hans Haacke. Il n'admettait pas que soit constatée à l'intérieur du musée la position économique du principal bienfaiteur du musée, qui en tant que président du conseil d'administration de la Deutsche Bank, la plus grande banque d'Allemagne, membre du conseil de la fameuse société chimique BASF, directeur de la Lufthansa, etc., avait facilement obtenu de ses amis et relations les contributions nécessaires pour acquérir l'œuvre de Manet et l'offrir au musée.

Hans Haacke ne se réclame aucunement de la sociologie, ni d'aucune science humaine. Mais ses investigations sociales, notamment sur les structures socio-économiques de l'art, de la spéculation foncière, ses recours à la méthodologie de l'enquête sociologique en font un précurseur important. « Les situations sociales spécifiques » que le directeur du musée se refusait à exposer constituaient un déplacement subversif d'informations d'un support culturel sur un autre. Sa méthode du constat interrogatif rejoint la nôtre. Son travail critique contre les institutions culturelles mérite aussi notre attention. Ce qui nous parait manquer, c'est le travail théorique fondamental, notamment sur l'analyse idéologique de l'art, Haacke n'apportant pas de contribution théorique dans ce domaine et apparaissant plutôt comme un empiriste.

Enfin la prospection d'ensemble de ses démarches sur les différents « systèmes » physiques, biologiques et sociaux est moins centrée que la nôtre sur la réalité sociale surdéterminante.

3. Sociologie de l'art et art sociologique.

Retour à la table des matières

À l'opposé de ceux qui tentent de noyer l'art sociologique dans le thème art et société, d'autres objectent que notre démarche n'est pas de l'art mais de la sociologie de l'art. Cette objection paraît peu importante car elle renvoie à l'idéologie traditionnelle de l'autonomie de l'art. Après l'avènement de l'art conceptuel, lié lui-même à la linguistique, elle parait assez inactuelle.

Pourtant on retrouve curieusement dans ce clan ceux qui, après avoir défendu l'art conceptuel en France, sont devenus aujourd'hui les champions de la peinture - peinture spéculative.

Enfin, elle parait peu fondée. Pourquoi la démystification de l'idéologie artistique idéaliste et bourgeoise ne pourrait-elle pas mettre en scène visuellement le discours de la sociologie de l'art dans une galerie ou un musée ? Kosuth a bien pris la liberté de présenter à New York, chez Castelli, en 1975, des livres d'anthropologie du langage.

Mais il est clair que l'art sociologique est une pratique et non une théorie seulement. Il en marque le passage à l'acte. Il emploie des modes interrogatifs, quand la sociologie théorique est démonstrative, et plus souvent visuels ou dialogiques que textuels, encore que cette dernière distinction ne soit pas caractéristique, le recours à des textes théoriques ou méthodologiques dans le musée, à des tracts diffusés postalement ou dans la rue étant aussi valable dans certains cas que le débat oral.

Ce qui distingue de la sociologie l'art sociologique, ce ne sont pas ses moyens ou ses objets tant que ses attitudes et le lieu de son exercice. Le nier, c'est peu connaître le discours sociologique (universitaire par définition puisque c'est cette institution qui l'a produit jusqu'à présent). Alors que la théorie sociologique ne sort pas du lieu clos de l'université, de ses livres et de ses annales, l'art sociologique s'aventure à l'extérieur. La contradiction des lieux et institutions sociales qui produisent art et sociologie doit être soulignée parce qu'elle est capable de contribuer à transformer dialectiquement et ces institutions et leurs productions. L'art sociologique est une pratique active, insérée dans le tissu social où il intervient ici et maintenant. Il dépasse

dialectiquement la théorie sociologique sur laquelle il fonde ses expériences en confrontant ses résultats à la rationalité du discours théorique. La sociologie et la méthodologie sociologique ne sont pour la pratique sociologique que des instruments intellectuels de son action. Autant confondre l'optique d'Alberti qui a contribué à l'élaboration de la perspective linéaire et la peinture de la Renaissance qui s'en est servie. J'ajouterai à cet égard que ma propre pratique artistique m'a conduit à revoir et modifier bien des points de la théorie sociologique de la peinture à laquelle je travaille.

L'art sociologique ne peut être une *application* de la sociologie de l'art, ni en quelque sorte la *technique* de cette science fondamentale, puisqu'il lui est lié par une relation dialectique impliquant sa négation et sa transformation.

Il ne peut non plus en être la simple *expérimentation* puisqu'il agit dans le champ social réel, avec le but de le transformer à terme (transformer les attitudes idéologiques et les rapports sociaux de production).

4. La relation avec les sciences sociales, nécessaire et définitive.

Retour à la table des matières

Sans théorie sociologique, pas d'art sociologique [19].

Le Manifeste 2 de l'art sociologique a rappelé clairement que l'art sociologique est défini par sa relation épistémologique nécessaire avec la science sociologique. Il s'agit là d'une définition générique et non pas descriptive (qui serait inévitablement confuse et limitatrice). Dire que l'art sociologique *se fonde* sur la théorie sociologique doit être compris dans un sens double, puisque la pratique peut et doit aussi bien mettre en question, contester non pas le principe de ce fondement, mais le contenu théorique de ce fondement. En effet, cette relation est dialectique. La pratique sociologique agit en retour sur la théorie pour la mettre en question, après avoir fondé ses projets sur elle.

---

[19] « Sans théorie révolutionnaire, pas de mouvement révolutionnaire », LÉNINE, *Que faire?*

Sur ce point l'art sociologique rompt complètement avec la tradition anti-intellectuelle dans l'art. Cette tradition n'est pas une donnée constante de l'histoire de l'art; elle remonte à Proudhon et elle a été exaltée par les impressionnistes (dont certains, tels Camille Pissaro, se sont déclarés proudhoniens; les fauvistes, Matisse, l'abstraction lyrique l'ont renforcée. Nous la récusons.

L'aveuglement idéologique que dissimule la référence naïve à la Vie, à la Poésie, à l'Inspiration - « peindre comme l'oiseau chante », disait Matisse - n'est plus justifiable dans une société de classes. L'Innocence poétique est une mystification de la responsabilité politique réelle. La part événementielle et souvent inattendue de la pratique sociologique, au niveau du *vécu* de l'artiste sociologique dans le champ social réel, compense (et au-delà) le vertige « créatif » de l'artiste traditionnel enfermé dans son atelier. Le plaisir n'y perd rien, au contraire, ni les joies de l'improvisation et les risques. Je dirai même que pratique pour pratique, jamais la fascination mentale et artisanale de la toile en train de se faire sur un chevalet ou le plaisir vaniteux d'un vernissage mondain ne vaudra le plaisir extrême d'une action publique par exemple sur la place de la République de São Paulo, en 1975 ou sur la plazza di Duomo de Milan en 1976, où la foule se pressait autour de ma « Pharmacie idéologique », cela même malgré la présence insistante de la police qui vint par exemple à Milan jusqu'à six fois en trois heures vérifier un document d'autorisation que je n'avais pas en poche, mais dont je pus éviter les injonctions à les suivre au poste, en leur offrant, dans le rire général, des « pilules pour lire des poèmes », ou, par inadvertance, pour « guérir les fous »... ce qui ne fit qu'ajouter au plaisir...

Lier définitivement art et sociologie, ce n'est pas déclarer la *mort de l'art*, à la façon de Hegel annonçant le règne de l'Idée, de la Raison, comme mode de connaissance plus vraie après les étapes successives de la magie, de la religion puis de l'art.

Ce n'est en aucune façon, comme Platon, prendre parti pour la rationalité et exclure le poète de la cité.

Cette tradition idéaliste valorisait l'Idée par rapport au réel. Or à la limite, nous prendrions de préférence la position exactement inverse, cherchant dans la réalité sociale et historique l'origine des idées et non pas l'inverse. Cette position matérialiste établit en fait une relation dialectique entre l'idée abstraite et la réalité concrète. Nous paraissent fondamentales la confrontation, la négation incessantes de l'un et de l'autre. Il faut varier les points de vue, ou changer constamment d'angle d'analyse ou d'attaque : tantôt opposer la théorie à la pratique, tantôt renvoyer la pratique contre la théorie pour la nier. Ni l'une, ni l'autre ne valent en elles-mêmes, c'est le va-et-vient de l'une à l'autre qui établit un mode existentiel relationnel et une possibilité transformatrice, de l'une, comme de l'autre.

Fonder la théorie et la pratique de l'art sur l'analyse sociologique ce n'est pas non plus entrer dans l'illusion du scientisme ou du positivisme. Car nous pensons qu'une théorie est aussi un fantasme idéologique, visant à l'exercice du pouvoir sur le monde. Tout discours est de circonstance (individuelle ou collective), toute théorie est romanesque, fantasmatique, y compris certainement celle de l'art sociologique. Il convient - étant entendu que tout est idéologique, y compris le marxisme, l'art sociologique, les mathématiques, etc., parce que lié aux structures et aux systèmes de valeurs de la société qui les produit - de confronter l'imaginaire au rationnel et réciproquement. Et à cet égard, il faut se méfier du pragmatisme empirique, très fréquent dans la culture anglo-saxonne, qui tend à faire de la sociologie un discours positif, utilisable pour aménager et manipuler la société.

Rejeter de la pratique artistique les moyens conceptuels qu'offre le travail théorique d'analyser ce que l'on fait, de le critiquer, de transformer un événement individuel vague en une expérimentation, mettre un doigt sur la bouche et sa main sur ses yeux quand « l'inspiration sacrée frappe à la porte » et s'en faire le simple instrument, le médiateur aveugle, c'est peut-être vouloir sauvegarder le merveilleux dans un monde bureaucratique. Cela se comprend, comme un refus *vitaliste,* dans une société *désenchantée : sauver* les oiseaux de John Cage !

Telle est aussi aujourd'hui la position par exemple de J. F. Lyotard, qui déclare que le discours théorique sur la peinture est désormais une chose *anachronique : «* il me semble que produire un discours théorique sur la peinture, théorique dans le sens que le mot a aujourd'hui i.e. une métalangue dont le modèle est linguistique forcément, ou langagier strict, je crois que ce serait reconstituer dans la région discursive un dispositif que la pratique picturale, i.e. le domaine d'interprétation qu'il s'agit de comprendre, est justement en train de liquider ou liquéfier » (La *peinture comme dispositif libidinal).* Heureusement que cela n'empêche pas Lyotard lui-même d'écrire de volumineux textes théoriques...

De ce point de vue, la théorie sociologique a le tort aux yeux des poètes de renvoyer l'art au monde d'ici-bas, alors que l'art est, selon la tradition idéaliste, la porte ouverte sur l'ailleurs, l'au-delà, l'onirique.

Reste à savoir si la réalité d'ici-bas n'est pas plus fascinante que la fiction pauvre de l'ailleurs. Ni l'ivresse de Dionysos, ni la maîtrise sublime d'Apollon selon la distinction qu'établit Nietzsche dans les différentes inspirations de la tragédie, mais le regard des hommes sur les hommes.

Soulignons ici que la préciosité intellectuelle du langage théorique n'est pas une preuve de sa pertinence et encore moins de sa capacité à transformer les rapports de production.

Lénine souligne que « le génie de Marx et d'Engels s'est manifesté entre autres par leur dédain du jeu pédantesque des mots nouveaux, des termes compliqués, des « ismes » subtils, et par leur simple et franc langage » [20].

Inverser la construction des phrases systématiquement et phraser comme une précieuse ridicule ne saurait masquer l'absence de pensée de divers critiques d'art contemporains qui ont déclaré la nécessité évidente de faire progresser une critique d'art trop souvent médiocre et subjective jusqu'à présent, mais qui n'y ajoutent que leur prétentieuse mystification verbalo-intellectuelle. En attendant Molière... dont nous avons bien besoin une fois de plus, combien de temps devrons-nous encore subir des phraseurs du type Lamarche-Trissotin ou Vadel-Pleynet...

5. Pratique artistique ou pratique sociologique?

Retour à la table des matières

Freud souligne que l'art est moins dangereux que la religion parce qu'il ne se donne pas comme la vérité, mais qu'il se définit comme illusion, en s'opposant à la réalité. Que l'art sociologique renonce à sa catégorie d'art et se propose comme *pratique sociologique : est-ce* donc un problème ?

En fait l'art sociologique s'inscrit non pas comme image, mais comme attitude critique par rapport au réel; il ne propose pas un univers de substitution, il regarde la réalité elle-même.

Peut-être est-ce en cela qu'il pourra être jugé comme une pratique sociologique et non plus artistique ? Voire. L'ambiguïté vaut plus à cet égard que la clarification des cloisonnements théoriques.

[20] LÉNINE, *Matérialisme et Empirocriticisme, 1908,* Éditions de Pékin, *1975, p. 175.*

Considérons donc notre démarche au-delà des limites de l'art, comme une pratique sociologique. Nous appelons pratique sociologique une intervention dans le tissu social conduite à partir du champ de connaissance de la sociologie, avec le but d'exercer une fonction interrogative critique sur le milieu social. Selon les pratiques expérimentées jusqu'à présent, il apparaît que nous agissons soit avec un matériel pédagogique jouant sur l'ambiguïté avec le statut d'œuvre d'art, soit avec la réalité sociale elle-même (hommes, institutions, mass media, etc.). Le support de cette pratique n'est évidemment plus l'œuvre d'art, que nous ne saurions considérer ni comme une fin, ni comme une production résiduelle de visions subjectives, mais la réalité sociale elle-même. La spécificité de cette pratique n'est définie par aucune idée d'autonomie, comme dans la tradition idéaliste de l'art, mais par le recours à la sociologie et par la fonction recherchée.

Au-delà du concept d'art, c'est la pratique sociologique elle-même, pensée au sens large, que nous sommes en train d'inventer. En effet, la sociologie est curieusement l'une des seules sciences qui n'ait pas encore inventé sa pratique, si l'on excepte les applications constatatoires concernant les attitudes des électeurs ou des consommateurs. Nous opérons le passage de la théorie à la pratique. Compte tenu de la déontologie de la recherche scientifique, cette pratique ne saurait être partisane, mais seulement interrogative.

Cette pratique est expérimentale et ses résultats, tels qu'ils surgissent, peuvent confirmer ou contredire leurs présupposés théoriques. Chaque expérience peut apporter de nouveaux matériaux d'analyse à la recherche sociologique empiriste même si les résultats de l'expérience relèvent d'une interprétation qualitative et non pas quantitative : pourquoi rejeter l'une au nom de l'autre, alors qu'elles sont complémentaires et en fin de compte toujours coexistantes ?

Il faut peut-être à cet égard que la recherche sociologique sache sortir de son lourd appareil méthodologique statistique, car l'évolution sociale, si elle est dialectique, échappe à nos possibilités d'analyse selon des structures mathématiques. Les hypothèses mêmes de toute investigation statistique relèvent de l'analyse qualitative, avec l'esprit de finesse que Pascal opposait à l'esprit de géométrie.

Soulignons par exemple que les « enquêtes » de Jean-Paul Thénot, sur des échantillons « représentatifs » de cent à trois cents personnes, n'ont pas pour but d'obtenir des résultats scientifiques sur les attitudes psychiques des différentes catégories socio-professionnelles. Les questions posées sont très étrangères à celles des instituts d'enquête, qui les jugeraient bizarres ou marginales : elles visent à exercer une fonction interrogative, que la communication des résultats globaux aux personnes interviewées rend critique. Il n'empêche

que cette pratique sociologique pourrait suggérer au sociologue de nouvelles voies de recherche.

Même si l'expérience de Fred Forest avec le journal *Le Monde*, qui a fourni 800 réponses, ou mon investigation des communications artistiques marginales qui ne porte que sur 500 artistes environ, ne peuvent pas être retenues statistiquement, ces démarches fournissent cependant des résultats fort significatifs, dont la typologie intéresse évidemment le sociologue.

Soulignons sur ce point que l'importance fondamentale de la théorie sociologique dans ce travail, le recours à la méthodologie des sciences sociales par Jean-Paul Thénot, la collaboration permanente de Fred Forest avec des sociologues ont abouti de façon normale à cette pratique sociologique pour laquelle nous avons chacun, avant même de nous rencontrer, opté tous trois dès le début. Et nous sommes au début d'une série d'expériences nouvelles, que d'autres viendront poursuivre avec nous et après nous.

Nos difficultés sont grandes, cela va de soi, dans la mesure où cette pratique sociologique est à inventer, ainsi que ses méthodes. La sociologie peut nous proposer des méthodes de recherche, des techniques d'enquête, mais pas de méthodologie pour une pratique active. Nous l'élaborons d'expérience en expérience, avec plus ou moins de succès d'une fois à l'autre. Car nous n'agissons pas sur des documents ou sur des données quantitatives élaborées, mais sur la réalité sociale, c'est-à-dire sur les autres et sur nous-mêmes, sur nos attitudes, sur nos préjugés enracinés, sur nos mentalités, sur nos rôles et nos comportements intellectuels, moraux, physiques. Rien n'est plus difficile, rien n'est plus incertain, alors même que la théorie sociologique nous fait souvent défaut dans ces domaines, de sorte qu'il faut l'élaborer nous-mêmes, alors même que toute expérience sociale est du domaine de l'imprévisible.

Notre attitude consiste non seulement à déborder la catégorie « art » (encore que mon travail personnel porte tout particulièrement sur la critique de l'idéologie artistique), mais aussi à questionner et mettre en doute le discours sociologique universitaire dont nous nous servons, en lui opposant en retour la réalité concrète des expériences réalisées. Notre but n'est ni l'art ni la sociologie, mais l'intervention dans le champ social. Art et sociologie n'en sont que des moyens, ceux qui s'offrent à nous. actuellement avec le plus d'adéquation par rapport à la société dans laquelle nous agissons. Ajoutons, pour compléter le débat avec Vilém Flusser, que notre principe selon lequel « toute connaissance est idéologique » s'accorde à sa conception de l'intersubjectivité de cette connaissance. Le but ne peut plus être cette connaissance (qui a perdu sa vertu philosophique en devenant positiviste), mais bien l'action elle-même, avec les autres. Nous souhaitons que se généralise la conscience du caractère idéologique et intersubjectif de cette connaissance, qui est de fait (et n'a jamais cessé d'être) de façon ambivalente, soit l'instrument de tous les

pouvoirs qui s'exercent par rapport à l'individu, soit le chemin d'une pensée plus libre. Tout dépend de l'attitude que l'on, choisit.

À l'inverse de Feuerbach qui, dans ses *Principes de philosophie,* écrivait au milieu du XIXe siècle que « la pratique résoudra les doutes que la théorie n'a pas résolus », il semble aujourd'hui que c'est habituellement la théorie qui élimine ses doutes et se présente comme un discours affirmatif cohérent tournant au dogme, tandis que la pratique remet en question la théorie, y introduit le doute nécessaire, par l'ambiguïté et les contradictions qu'elle doit toujours assumer et qu'elle ne peut jamais résoudre.

Chapitre II

Penser le matérialisme

1. À quelle sociologie recourir ?

Retour à la table des matières

Notre projet implique donc de recourir à une sociologie matérialiste. Matérialiste ne veut pas dire nécessairement marxiste, en ce sens que le marxisme est devenu un positivisme, une science échappant à la tare de l'idéologie. Le marxisme a maintenu à son avantage la conception traditionnelle de la vérité, puisqu'il se considère comme vrai, comme 2 et 2 font 4. Selon la conception marxiste, il y a d'une part l'idéologie bourgeoise, d'autre part la vérité marxiste. On nous permettra de penser que la vérité marxiste est aussi idéologique que l'autre, puisque la structure même de la logique est inévitablement idéologique. Ce point de vue nous parait plus matérialiste que le point de vue marxiste.

Le centre du débat idéologique contemporain parait être fondamentalement la tentative, par opposition à la tradition idéaliste, de *penser le matérialisme*. Les tentatives en ce sens de Reich, Fromm, du groupe *Tel Quel*, parmi beaucoup d'autres, ont orienté le questionnement philosophique actuel et c'est là aussi que nous situons la position de l'art sociologique.

Il s'agit de rechercher comment l'histoire de la matière, c'est-à-dire de la société, a déterminé les modes de la pensée idéologique. Rechercher dans l'analyse de la réalité sociale et historique le pourquoi des grands courants idéologiques, plutôt que dans le postulat d'un au-delà spirituel et transcendantal; rejeter toute explication spiritualiste ou religieuse postulant un dieu transcendant, et expliquer ici-bas de façon interne à ici-bas ; le matérialisme se définit avant tout par le *lieu* où la volonté situe la recherche possible de la pensée. Est matérialiste toute pensée qui situe exclusivement dans le lieu social l'origine de toute question et de toute réponse.

Penser le matérialisme, c'est donc d'abord affirmer la volonté constante d'échapper à l'explication idéaliste qui a profondément orienté notre culture depuis des siècles. C'est un *refus* de l'illusion idéaliste, refus opiniâtre, mais très difficile à maintenir constamment contre la force de l'habitude mentale.

C'est aussi la tentative d'une élucidation pertinente non pas du quoi, mais du *pourquoi.* Le matérialisme doit exclure toute pensée *ontologique, de* l'être en soi, pour analyser seulement ce qui est possible, c'est-à-dire des rapports. Trianguler l'analyse du réel social en changeant constamment de point de regard.

Peu importe de démontrer que les idées viennent de la matière. Personne ne le pourra jamais. Mais le refus de l'ontologie, qu'opère le matérialisme, n'implique pas de démontrer comment la matière produit les idées qui n'en seraient qu'un *reflet.*

Qu'est-ce que le matérialisme ? Le concept en est problématique par définition. Disons que le matérialisme réalise par rapport à l'idéalisme une révolution idéologique de type copernicien, en situant son lieu d'application ici-bas sans recours à la transcendance. Il est le *désenchantement du* monde mais aussi *la fascination du* social. Lejeune Marx, dans ses manuscrits philosophiques, analysant les écrits de Feuerbach, suggère que le matérialisme fasse « du rapport social de l'homme à l'homme le principe de base de sa théorie ». C'est dans son analyse économique que Marx propose de considérer que ces rapports sociaux soient une superstructure, donc un effet des infrastructures économiques, c'est-à-dire des modes matériels de production.

2. La dialectique.

Retour à la table des matières

Il faut *dialectiser* le rapport matière/idée. Lénine dit « qu'au sens propre, la dialectique est l'étude de la contradiction dans l'essence même des choses ». À cet égard, le concept d'art *sociologique* répond à l'exigence dialectique. Mais la théorie léniniste du « reflet », les superstructures idéologiques « reflétant » les infrastructures économiques, si elle est tout à fait matérialiste, ne paraît pas toujours dialectique. L'art comme reflet serait toujours conservateur. À la différence des conceptions mécanistes du reflet, de la « reproduction », il faut admettre que les superstructures puissent réagir dialectiquement sur les infrastructures qui les ont produites et modifier celles-ci. Mao Tsé-toung a clairement souligné le point en critiquant le matérialisme mécaniste et en soulignant que la pratique n'est pas toujours supérieure à la théorie : « Certes, les forces productives, la pratique et la base économique jouent en général le rôle principal décisif, et quiconque le nie n'est pas matérialiste. Mais il faut reconnaître que dans des conditions déterminées les rapports de production, la théorie et la superstructure peuvent, à leur tour, jouer le rôle principal, décisif... Nous devons reconnaître l'action en retour de l'esprit sur le matériel, de la conscience sociale sur l'être social, de la superstructure sur la base économique. Ce faisant, nous ne contredisons pas le matérialisme, mais évitant de tomber dans le matérialisme mécaniste, nous nous en tenons fermement au matérialisme dialectique. » [21]

Le matérialisme n'implique aucunement de nier l'action des idées sur les infrastructures, dès lors qu'elles ont pris force d'existence. Là où le marxisme n'a pas appliqué ses propres principes, là où Gurvitch parlait universitairement de « réciprocité de perspective », il faut affirmer l'existence d'une relation dialectique permanente. Le matérialisme, s'il affirme l'origine matérielle des idées (attention au problème de l'« origine » qui est toujours faux), ne peut nier le choc en retour toujours possible, voire toujours réel, des idées et des hommes qui y croient. L'analyse que Max Weber a consacrée à l'influence de l'éthique protestante sur le développement du capitalisme n'est pas spiritualiste ou idéaliste, elle ne fait intervenir aucune force transcendantale dans le cours de l'histoire humaine, mais simplement la force réelle de la croyance religieuse qui motive de nombreux hommes. De multiples événements de l'histoire,

---

[21] Mao Tsé-Toung, *De la contradiction, 1937,* Éditions de Pékin, 1967, pp. 40-41.

ancienne ou récente, démontrent à ceux que n'aveuglent pas de dogmes intellectuels, le rôle parfois déterminant des idées, ou des courants idéologiques, en dehors de toute crise économique. Il est évident que Mao Tsé-toung a parfaitement compris la dialectique de cette relation, quand il a lancé en Chine la révolution culturelle. Sans quoi la théorie léniniste du « reflet » aurait dû lui épargner le souci de cette révolution, à partir du moment où étaient accomplies la révolution au niveau des modes de production et la dictature du prolétariat.

Ce point est extrêmement important, sur le plan théorique comme sur le plan pratique.

En effet il nous permettra de faire l'économie d'un faux débat au sujet des structures sociales : faut-il considérer les modes de production ou l'organisation sociale? Ainsi, pour les marxistes, il va de soi que c'est l'appropriation privée des biens de production agraires qui a suscité l'éclatement de la structure tribale indivise et l'apparition de la famille conjugale. Tandis que d'un point de vue matérialiste, il est parfaitement possible de penser que c'est l'éclatement de la famille indivise à partir d'un seuil critique de sa croissance (ou de son extension) qui a provoqué l'apparition de la famille conjugale, de l'identité patronymique et non plus totémique et l'appropriation privée des biens de production. Est-ce Goldmann qui a raison d'établir la structure homologique entre les productions culturelles et les différents stades du développement du capitalisme, ou ne peut-on pas établir cette homologie structurale entre les productions culturelles et les structures politiques et familiales d'organisation de la société ? Peu importe à vrai dire, car la relation entre les structures sociales et les structures économiques est elle-même active et dialectique. Encore penserai-je que cette seconde démarche est plus adéquate et moins risquée, parce que l'organisation sociale et familiale est un modèle de schématisme mental plus conscient, plus direct et donc plus actif dans le processus de création artistique, que les infrastructures économiques, dont la conscience, historiquement toute récente, n'intervient peut-être pas dans la création artistique occidentale avant le XIXe siècle.

D'autre part, le fait que cette relation d'homologie structurale ne soit pas un simple processus de reproduction mécanique, mais doive être pensée de façon dialectique, explique les décalages qui peuvent apparaître entre les crises politiques et les crises artistiques. Certes, en période de stabilité sociale, l'homologie devient un reflet stable : ce sont les périodes d'académisme artistique. Dans le cas de la révolution française, la réaction de la bourgeoisie, une fois au pouvoir, provoque le néo-classicisme, tentative culturelle de stabilisation d'un ordre social qui sert ses intérêts, mais que menacent les tentatives révolutionnaires. Il faut attendre 1874 pour que l'impressionnisme, faisant enfin écho, avec près d'un siècle de retard, à la crise de 1789, menace l'art officiel néo-classique. Ainsi s'expliquent aussi les contradictions, carac-

téristiques des périodes de crise, entre les textes théoriques des artistes et leurs propositions picturales, contradictions qui embarrassent tant les historiens d'art et les esthéticiens mais qui, à l'inverse, éclairent la recherche sociologique. Citons par exemple le cas de Kandinsky, qui révolutionne la pratique picturale en inventant l'art abstrait, mais qui se justifie dans « Le spirituel dans l'art » Par des considérations tout à fait réactionnaires tendant à restaurer la tradition spiritualiste de l'art sacré.

Ces analyses sociologiques sont nécessaires pour interpréter la situation idéologique de l'art contemporain et connaître la signification, les enjeux des grands courants culturels qui l'animent. Elles permettent de comprendre ce que l'on fait soi-même, de le critiquer, de mettre l'art en question et d'élaborer une démarche pertinente. Elles sont à l'origine de mes propres expériences et du nom d'art sociologique que je leur ai donné.

La conscience de la relation dialectique entre infrastructures et superstructures permet en outre d'espérer que le travail artistique puisse intervenir réellement dans le champ social et modifier à terme ses valeurs et ses structures, malgré tout le scepticisme que nous pouvons éprouver nous-mêmes ou rencontrer chez les autres à cet égard. Non seulement l'art sociologique opérera une rupture dans l'histoire de l'art, mais il peut, en tant que pratique sociologique, s'il s'appuie sur des analyses théoriques pertinentes et si nous en avons la force,. transformer certaines valeurs dans la conscience occidentale.

C'est Mao Tsé-toung qui déclarait dans les *Entretiens sur la littérature et l'art,* à Yenan en 1942 : « La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent, à leur tour, une grande influence sur elle (...) la révolution ne peut progresser et triompher sans la littérature et sans l'art, fussent-ils parmi les plus simples, parmi les plus élémentaires ». Et reprenant cette idée de Lénine selon laquelle l'art est « une petite roue et une petite vis » du mécanisme général de la révolution, Mao Tsé-toung, qui a donné l'importance que l'on sait à la tactique de la révolution culturelle, s'emploie à souligner que sans cette petite roue, c'est tout le mécanisme qui est bloqué!

Pour amusante qu'elle soit, nous refusons la formule où Lyotard ironise sur « la dialectique, ce fourre-tout des scepticismes et nihilismes, ce prêt-à-porter de la mélancolie » *(Adorno come diavolo).* En fait l'énergétisme magique de Lyotard propose des flux, des afflux, des condensations, une tout autre mécanique que celle de Marx, une mécanique des fluides (magnétiques ?), là où le discours marxiste, parce qu'il est discursif, propose des négations de négation. Autrement dit encore, Lyotard se désintéresse de la dialectique parce qu'il la situe au niveau du dispositif langagier, dont il refuse l'économie pour adorer l'énergie mythique. Là où la dialectique d'Adorno nie, désenchante, détruit la totalité réconciliatrice, Lyotard s'embarque avec enthousiasme dans le grand courant des flux vitalistes, ces flux qu'une fois ou

l'autre il appelle « errants », mais qui au fond sont à ses yeux la source créatrice à son origine toujours continuée. Il y a du spinozisme chez Lyotard et la dialectique n'est qu'un dispositif mélancolique du manque, elle ne saurait à ses yeux rien modifier de l'être. L'être c'est l'énergie, non opposable à elle-même, non divisible, non dialectique. Là-bas Lyotard voguera sans nous.

3. Toute connaissance, toute expression sont idéologiques.

Retour à la table des matières

Ce qui nous étonne, c'est le refus idéologique de faire intervenir par rapport à l'art d'autre approche scientifique que celle de la psychanalyse ou de l'« économie libidinale » qui vise à justifier idéologiquement la production de l'art. Aussi fascinante que semble cette analyse, soit qu'elle considère la production artistique comme l'expression névrotique d'un manque (Freud), soit qu'elle le considère comme un plus (Lyotard), elle situe l'art dans un stade d'innocence pré-idéologique, en oubliant qu'elle est elle-même un discours idéologique et que l'imaginaire nous est inconnu en dehors de l'interprétation culturelle et donc idéologique que nous en formulons.

Kant avait montré que toute notre connaissance est « phénoménale » et qu'il est vain de philosopher sur l'ontologie nouménale. Il faudra bien qu'on finisse par admettre que toute notre connaissance est idéologique, même notre interprétation de l'irrationnel, même la mathématique, même 2 + 2 = 4, même le marxisme, même le texte que j'écris en ce moment. Et à moins de se prendre pour un métaphysicien (problématique de Kant) ou de se prendre pour un medium ou un inspire (problématique du règne surréaliste de l'inconscient), nous ne pouvons connaître l'inconscient ou l'exprimer qu'en termes idéologiques. Or la définition de l'idéologie, c'est qu'elle fait intervenir le système de valeurs et la structure de la société qui la produit. Elle informe toute connaissance et toute expression selon les modèles sociaux.

Erich Fromm souligne que « le concept marxiste d'idéologie » a le même sens que la « rationalisation freudienne ». Nous préciserons que si en effet une idéologie est la rationalisation justificative du comportement d'un groupe social en fonction de sa mythologie et de ses intérêts, cette idéologie n'étant jamais pensée comme telle, mais affirmée comme *la* vérité, cette conception

de l'idéologie dépasse le concept marxiste de l'idéologie dite par définition « bourgeoise » en ce sens qu'elle atteint toute théorie et exclut le positivisme, même celui du « socialisme scientifique ». Affirmer que toute connaissance est idéologique, c'est simplement tenir compte des conclusions élémentaires de la sociologie de la connaissance, qui, en tant que théorie critique, montre que la logique et le système de valeurs impliqués dans une rationalisation dépendent étroitement de la société qui les produit et dont l'organisation sociale sert de matrice. Les analyses de Durkheim à propos des « Formes élémentaires de la vie religieuse » demeurent importantes. Elles montrent que l'organisation des castes et des fonctions sert de modèle à la classification des espèces et des genres. L'évolution des modèles mathématiques, notamment ceux de la géométrie, mais aussi de l'arithmétique, de l'axiomatique, des systèmes de postulats, est étroitement dépendante de l'évolution des structures sociales, depuis la caste de la famille indivise jusqu'à l'éclatement de la famille dans la structure sociale contemporaine. Il semble que ce rapport vécu, de l'individu au groupe, soit une structure « génétique », comme dirait Goldmann, du schématisme mental lui-même.

2 + 2 = 4 n'existe pas dans une société non comptable : ce mode de pensée opératoire, cette combinatoire abstraite n'intervient pas dans une société où l'identité individuelle n'est pas pensée et où domine l'appartenance au groupe et à son totem. Cela n'existe pas - c'est la même chose - dans une société, à communication orale, antérieure à toute alphabétisation, phénomène lui-même lié à l'apparition de l'individualisme, de l'identité, et du partage schizophrénique entre connaissance vécue et abstraite.

Les principes mêmes de la logique de la participation opposée à la logique de l'identité sont liés à des sociétés différentes, même s'ils coexistent encore dans la société industrielle contemporaine, notamment dans les croyances religieuses et superstitieuses. Ainsi la mathématique moderne des ensembles enseignée aux enfants des écoles est fondée sur la logique identitaire et classificatrice de la société bourgeoise contemporaine. Elle justifie avec la caution mathématique la structure sociale de notre société, elle l'enseigne comme « vraie » ! Elle sanctionne (avec un système de notes et examens) ceux qui ne l'apprennent pas et déclare leur exclusion ou appartenance à l'ensemble E social de référence !

Nous éliminerons donc de notre analyse tout positivisme ou scientisme, pour y faire toute sa place à une attitude « relationnelle » et critique.

Le rationalisme est un instrument idéologique d'analyse et de maîtrise du monde extérieur (y compris nous-mêmes); il n'est pas *vrai*, il est pertinent quand il est *critique*, dangereusement faux quand il est scientiste.

N'oublions pas, par exemple, que la psychanalyse et sa rationalisation sont nées de l'intérêt de Freud ou de Breuer pour des phénomènes dits parapsychologiques et irrationnels comme l'hypnose, les cures hypno-suggestives ou l'hystérie.

L'exemple de la psychanalyse et sa prétention hautement scientifique, si nous considérons ses déterminants idéologiques de la fin du XIXe siècle, doit nous rappeler à la prudence : nous y percevons peut-être mieux qu'ailleurs la difficulté du partage entre rationalisme et délire, vertige et répression idéologique, technique curative, démystification critique et processus d'intégration sociale douteux. Le rationalisme est une rationalisation qui comporte des dangers quoique moins extrêmes peut-être que ceux de l'obscurantisme.

4. Une conception matérialiste et dialectique de l'imaginaire.

Retour à la table des matières

Contrairement à l'idéologie traditionnelle de l'art, domaine de l'irrationnel, du mystère, de l'inépuisable, de l'onirique, d'un imaginaire ersatz du dieu transcendantal dont l'artiste deviendrait le medium ou le visionnaire inspiré (grâce éventuellement aux techniques surréalistes de l'écriture automatique ou du cadavre exquis), l'art sociologique est évidemment une démarche réaliste. La réalité est plus riche, plus fascinante, plus obscure même que l'imagerie factice qu'y puise notre fonction imaginative, fût-elle sollicitée ou dévoyée par notre inconscient et nos traumatismes infantiles. Notre imaginaire est un phénomène collectif, qui varie selon les sociétés et les époques. L'imagination n'est pas une faculté créatrice d'images « ex nihilo », mais c'est une activité de connaissance et d'adaptation au réel, capable de recombiner de façon inédite les données de notre connaissance. Sartre a proposé une analyse pertinente de cette fonction existentielle de l'imaginaire.

Dialectique, l'imagination l'est par sa faculté de synthétiser des éléments contradictoires ou illogiques empruntés au réel. Matérialiste, elle l'est en ce sens que « la vie sociale est la seule source de la littérature et de l'art et elle les dépasse infiniment par la richesse vivante de son contenu » (Mao Tsé-toung. *Entretiens de Yenan).*

C'est en ce sens qu'on a pu en faire parfois une faculté révolutionnaire en la confondant avec l'idée de déviance. Mais c'était une illusion dans une société où même les révolutionnaires acceptent l'idéologie dominante et idéaliste qui la considère comme une faculté créatrice.

Une théorie matérialiste dialectique de l'imaginaire fait seulement état d'une faculté *fabricatrice* ou à la limite *prométhéenne* (pour tenir compte des mythes qui ont leur part dans la relation imaginaire de l'individu à la société). Intervient en ce lieu de l'inconscient névrotique et de son énergie illusionniste la théorie freudienne du refoulement et de la sublimation qui ne contredit pas au matérialisme et que nous évoquerons en présentant des éléments de socioanalyse.

Freud a eu le mérite de nous proposer une théorie de l'imagination susceptible de démystifier sa qualification habituelle de *créatrice : « l'imagination* créatrice est incapable d'inventer quoi que ce soit, elle se contente de réunir des éléments séparés les uns des autres » (Introduction *à la psychanalyse).*

Nous devons donc lutter contre l'interprétation mystificatrice constante de la pensée idéaliste. Après le monde des idées platonicien, la transcendance déiste de la religion judéo-chrétienne, le monde onirique des surréalistes (conceptions selon lesquelles la réalité d'ici-bas n'aurait jamais été qu'un pâle reflet, médiocre et illusoire), la tradition idéaliste occidentale marquée par ces trois étapes demeure toujours dominante. En fait - et cela malgré les confusions aberrantes entre le surréalisme et le communisme - cette mystification idéologique a servi des intérêts de classe, en faveur des systèmes politiques en place. L'extrême confusion philosophique qui règne en cette question a empêché jusqu'à présent, même de la part des marxistes (traditionalistes et idéalistes sur ce point), la formulation de cette conception matérialiste dialectique de l'imaginaire qui nous paraît aujourd'hui nécessaire.

C'est évidemment le recours à l'analyse sociologique de l'art et de la société, qui doit permettre d'opérer une démystification de l'idéologie de l'imaginaire où l'art, maintenant comme avant, puise son discours justificatif. C'est ce que j'ai appelé « dire la vérité sur l'art » et qui devient évidemment une des tâches les plus urgentes de l'art. Voilà le scandale pour nos adversaires. L'artiste devrait « écouter les voix du silence », « dialoguer avec l'invisible » ; mais exercer son jugement critique au lieu de suivre son inspiration, penser à la fonction de l'art dans la société, et en tenir compte : non point, car ce serait le suicide du rossignol et la faillite du marchand!

5. Une conception matérialiste de la liberté.

Retour à la table des matières

Il est bien évident que nous rejetons la conception idéaliste de la liberté où l'homme est sinon *causa sui* du moins cause efficiente et autonome de ses pensées et de ses actes. Une telle liberté est une fiction.

À tout le moins la conscience de nos propres déterminismes naturels, sociaux et psychiques est-elle une condition nécessaire de l'exercice de notre liberté. Engels, dans *l'Anti-Dühring*, fait la part entre le déterminisme (la nécessité) et la liberté en suggérant que cette liberté est la conscience de nos déterminismes : « La nécessité n'est aveugle que dans la mesure où elle n'est pas comprise (...) La liberté est l'intelligence de la nécessité. » Cela suppose de concevoir cette liberté comme dialectique, l'homme étant « l'ensemble de tous les rapports sociaux » et des déterminismes naturels qui le produisent.

Pourrait-on dire que la fiction de la liberté individuelle dont nous croyons faire l'expérience incessante, c'est la non-conscience des déterminations de notre inconscient qui nous font agir, dans le détail de chaque circonstance? Ou le conflit conscient que suscitent les pulsions contradictoires qui nous agitent et par rapport auxquelles nous prenons la décision d'opter dans un sens plutôt que dans l'autre soit par un acte libre et volontaire, soit sous l'effet de la plus forte des pulsions qui interviennent ? Le débat de conscience, sans cesse conflictuel ou dialectique, est-il le lieu où nous situons l'illusion de notre liberté ? Une telle conception d'un déterminisme psychique peut laisser sa part à la liberté dans la mesure où parmi ces pulsions décisives certaines concernent notre projection sociale dans l'avenir et se réfèrent donc moins à notre psychologie qu'à de nouvelles possibilités résultant de la dialectique de ce déterminisme. Cela tient notamment au fait de la contradiction fréquente entre les pulsions psychiques qui exigent, selon ce que Freud appelle « le principe de plaisir », leur satisfaction, et les contraintes de la vie sociale (« principe de réalité ») qui interdisent cette satisfaction et opposent des projets socialisés aux désirs individuels : en termes freudiens, la liberté est le lieu dialectique des décisions entre les exigences du ça, du moi et du surmoi.

Une telle conception n'est pas incompatible, au contraire, avec la conception sociologique critique de la liberté qui se définit comme la conscience individuelle des déterminismes sociaux, et de leur interprétation idéologique.

La raison critique capable d'augmenter la connaissance des déterminismes individuels (Freud) et des déterminismes sociaux (Marx) permet d'accroître la marge de la liberté de jugement et de décision. Une telle conception de la liberté n'exclut pas de concevoir que l'analyse freudienne de la psychanalyse individuelle soit élargie à une socio-analyse expliquant le rôle de la situation sociale de l'individu dans la détermination de ses pulsions inconscientes (idéologie des rapports sociaux père-mère-enfant, interdits sexuels divers, etc.), indépendamment des pulsions d'ordre physiologique dont nous postulons l'existence mais que nous ne connaissons de fait qu'à travers leur interprétation culturelle, c'est-à-dire idéologique et variable. (Il paraît invraisemblable de parler du complexe d'Oedipe dans une société non occidentale par exemple.)

Une telle conception de la liberté est basée sur une idéologie matérialiste et c'est à ce titre que nous la retenons pour nous opposer à l'idéologie dominante et idéaliste de la liberté comme cause autonome d'efficacité du sujet. Il est clair que cette conception matérialiste ne saurait être mise en jeu sans que place soit faite à l'apport du freudisme et plus particulièrement d'une socio-analyse. Erich Fromm a eu ce mérite de relever dans le marxisme ce qui peut être la base d'une psychologie matérialiste, distinguant entre les pulsions « fixes », les pulsions « relatives » aux variations de l'organisation sociale et les « besoins ».

Il est essentiel de postuler le lieu d'exercice de cette liberté (ce postulat est théorique, mais il est clair qu'il renvoie au lieu de la pratique réelle et sociale de l'homme) pour que se justifie le projet de l'art sociologique.

Cela suppose évidemment une conception de l'homme comme *être conflictuel* que nous postulons et en outre l'idée que cet homme entretient un rapport conflictuel avec son milieu (naturel ou surtout social : l'autre, le groupe, l'autorité, etc.). C'est dans l'option entre les contradictions que s'exerce la liberté de l'homme, cette *liberté dialectique* que seule sa situation dialectique rend possible comme nécessité d'opter et comme possibilité *d'innover, en* ce sens que la négation de la négation implique un saut vers ce qui est autre que la combinatoire déjà connue et déjà contenue dans la thèse et l'antithèse que surmonte l'individu.

Sans dialectique, pas de liberté en son sens matérialiste. Les deux concepts théoriques sont fondamentalement liés, exprimant l'un une situation historique individuelle, l'autre un acte, la pratique de cet individu.

6. La pseudo-autonomie de l'art.

Retour à la table des matières

Il est étonnant de constater que l'idéologie idéaliste dominante de l'art règne aussi bien, en ce qui concerne les arts plastiques, parmi les marxistes que parmi les théoriciens bourgeois. Marx s'étonnait d'admirer les sculptures antiques. Nikos Hadjinicolaou, auteur d'une étude orthodoxe intitulée *Peinture et lutte de classes* qui ouvre son propos en affirmant que l'histoire de l'humanité est l'histoire de la lutte des classes, éprouve le besoin d'inventer un concept spécifique pour sauvegarder l'autonomie de l'art : l'idéologie *imagée.* Il est pourtant clair que ce sont les mêmes idéologies sociales qui déterminent aussi bien les attitudes politiques que culturelles, quand bien même leurs modes d'expression auraient une spécificité. Il n'y a fondamentalement pas d'idéologie autonome de l'art : celui-ci participe des courants idéologiques en jeu. Il faut tenter de mettre fin à ce cloisonnement des diverses activités sociales qui permet de sauvegarder l'autonomie fictive de l'art.

Pourtant la tradition idéaliste n'a pas toujours affirmé l'autonomie de l'art, bien au contraire. Pour Platon, le beau, qui appartient à la sphère des idées, est le domaine transcendantal du vrai, du bien, de Dieu, que le sage contemple et lui seul; ici-bas, dans la caverne, nous n'en voyons que des illusions matérielles. Le poète est un menteur que Platon exclut de la cité. Platon affirme donc l'autonomie du beau en tant qu'idée, non pas celle de l'art.

L'art sacré du Moyen Âge présente les images de Dieu, de ses apôtres, de ses saints et de ses fidèles sur terre selon des codes symboliques. L'art ne représente pas le monde réel, ni le monde transcendantal, il permet symboliquement le passage de l'un à l'autre; il évoque la transcendance, il ne vaut jamais pour lui-même, pour lui seul. Peut-être sont-ce des écoles comme celle de l'art pour l'art au XIXe siècle, de Kandinsky ou du suprématisme de Malevitch au XXe siècle, qui ont favorisé cette idée d'autonomie, que curieusement les penseurs marxistes ont soigneusement respectée. On peut se demander si l'idéologie de l'art n'a pas été plus autonomiste au XIXe siècle et au XXe siècle que dans les époques antérieures!

Le tableau d'orientation (pp. 78-79) suggère des recherches à faire en ce sens tout au long de l'histoire.

Aussi schématique et partiel que soit un tel tableau, il montre clairement que « l'autonomie de l'art » est un mode de la tradition idéaliste renvoyant toujours à un « ailleurs » transcendantal, opposé par le système des valeurs à *l'ici-bas.*

Les ersatz de dieu se sont appelés diversement l'inspiration, l'onirique, l'inconscient, le mental (Malevitch), voire ouvertement le spirituel (identifié au psychisme et à son Principe de la Nécessité Intérieure par Kandinsky) ou l'âme. Ils se maintiennent en force et les *réalismes* divers qui, de Courbet à l'art sociologique, s'y opposent restent très minoritaires et mal vus.

Le marxiste Adorno lui-même, dans sa *Théorie esthétique* [22], reste fidèle à l'idée de « pur concept d'art », de « l'être-pour-soi de l'art ». Il soutient que « l'histoire de l'art est l'histoire du progrès de son autonomie »; « lorsqu'il ne parvient pas à cette transcendance, l'art perd son caractère d'art », écrit Adorno, convaincu que « les oeuvres d'art sont quelque chose de spirituel » et qui déclare même y découvrir une sorte d'« apparition céleste » : « les oeuvres d'art sont en accord avec elle dans sa transcendance supra-humaine qui se dérobe au monde des choses ».

En fait, il reconnaît par ailleurs que l'art est lié à la société et conclut au « caractère ambigu de l'art comme autonome et comme fait social », l'en-soi de l'art étant ce qu'il ne représente pas, ce qui resterait une fois réduite la part anecdotique ou historique liée aux déterminismes sociaux du moment. Ainsi apparaissent les oeuvres d'art comme des « monades sans fenêtres », ce qui est très proche de la conception du suprématisme de Malevitch, mais aussi ce qui paraît être une position très éloignée du matérialisme qui doit refuser fondamentalement l'idée de l'autonomie de l'art.

Alors qu'Adorno pense que « les oeuvres d'art ont toujours une de leurs faces tournées vers la Société » [23], la question se pose : quelle est l'autre, quelles sont les autres faces? Cela semble très difficile a penser, a moins de s'inscrire dans une formulation idéaliste.

À l'opposé d'Adorno, demeuré en chemin par respect de l'idéalisme, ce qui est surprenant de la part d'un marxiste, il faut affirmer radicalement - car c'est la seule pensée qui se puisse expliciter - que toutes les faces de l'art sont tournées vers la société, qu'elles reflètent et sur laquelle elles réagissent.

---

22 Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, 1970,* traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, *1974.*

23 *Ibid., pp. 16* et suiv.

Nous rejoignons sur ce point J. F. Lyotard, qui oppose la dilution au cloisonnement des territoires : « une espèce de distinction des codes qui circonscrivent des régions » ; « il faut détruire la région picturale en tant que l'un des Beaux-Arts, en tant qu'institution, il faut détruire sa pseudo-autonomie, qui est une autonomie idéologique ».

Il est clair que l'apparition de nouveaux media (photographie, cinéma, vidéo, le corps, etc.) ainsi que de matériaux pauvres, non connotés esthétiquement (déchets industriels, terre, concepts, etc.) a remis en question l'idée de l'art comme expression crispée dans les rapports formels possibles de matériaux culturels nobles : peinture, dessin, marbre, bronze, etc. (le suprématisme apparaît par exemple comme un formalisme crispé).

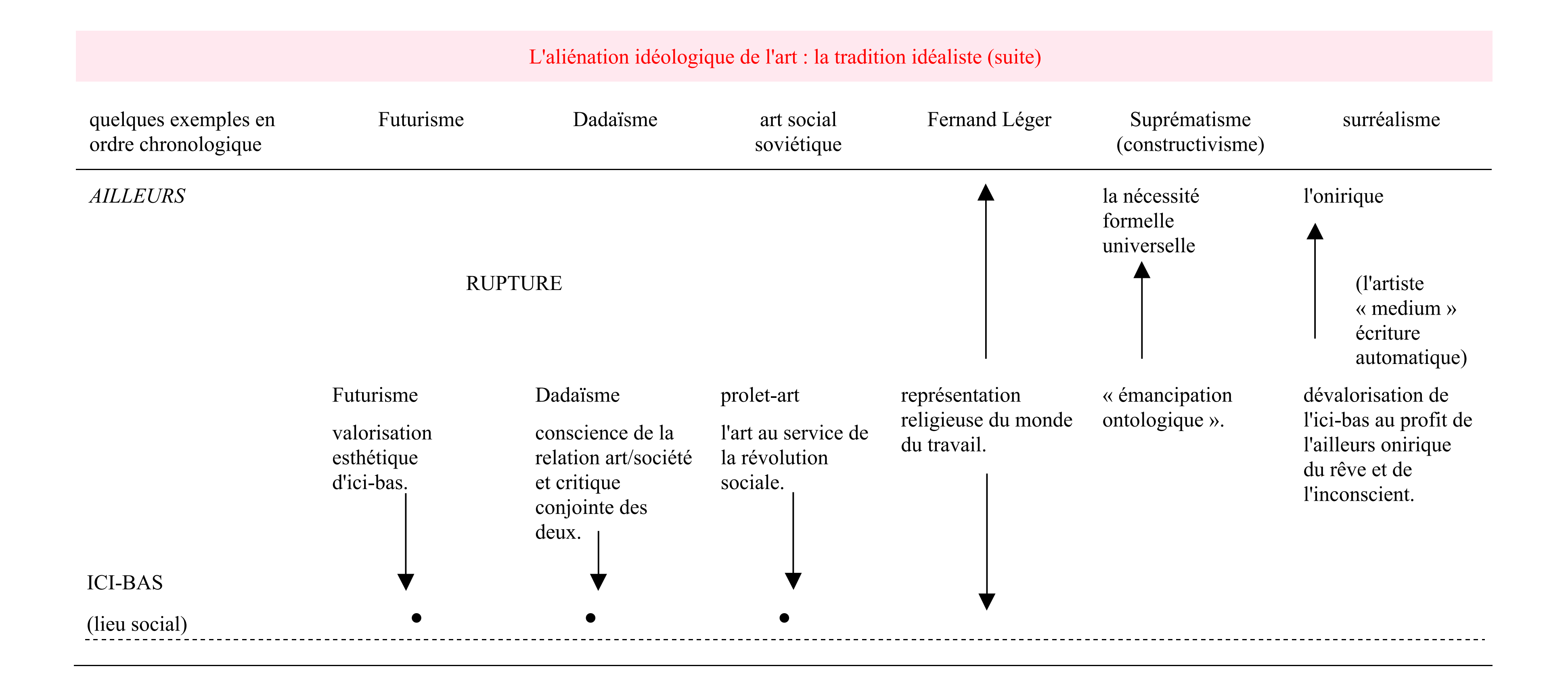
L'idée d'autonomie de l'art devient moins évidente quand l'artiste utilise de la paille ou un vidéo, ou simplement agit avec son corps dans le milieu social. C'est alors l'idée de communication qui s'impose dans la démarche et non plus celle d'autonomie liée de fait à une fétichisation de l'œuvre d'art.

L'aliénation idéologique de l'art : la tradition idéaliste

quelques exemples en ordre chronologique	sociétés dites archaïques	Grèce antique	sociétés théocratiques du Moyen Âge	Renaissance
AILLEURS	Le monde magique ↑	Le monde des essences dieu, le beau, le vrai, le bien ↑	Dieu ↑	Dieu fait homme ↑
	Pas d'« art » pas d'ici-bas séparé de l'au-delà Langages et rites établissent la médiation du groupe avec les forces magiques de l'univers.	Le beau platonicien renvoie à dieu. La mythologie renvoie aux dieux Apollon ou Dionysos.	Art sacré Images artistiques iconiques illustrant et justifiant par symboles la gloire de Dieu et le pouvoir ici-bas de ses représentants.	prise en compte d'ici-bas (représentations de la 3e dimension par la perspective) mais maintien de la fonction glorification de Dieu représenté ici-bas fait homme.
ICI-BAS (lieu social)				

L'aliénation idéologique de l'art : la tradition idéaliste (suite)

quelques exemples en ordre chronologique	Époque classique	le Romantisme	Les symbolistes Baudelaire Rimbaud	Courbet	Kandinsky Klee
AILLEURS	L'homme Dieu Le roi-soleil sacré	inspiration : la muse le rêve le fantastique	le mal la drogue l'ivresse	RUPTURE	le spirituel
	↑	↑	↑		↑
	double mouvement: maintien de la tradition idéologique de la Renaissance et représentation de l'homme glorifié (le roi-soleil sacré par l'Église), les grands personnages, justifiant ainsi leur pouvoir politique.	Le poète est inspiré, il un « phare », un « mage », un « visionnaire » et prétend à des fonctions politiques à ce titre (Lamartine, V. Hugo, etc.). →		1re tentative de réalisme social. ↓	refus du « matérialisme », restauration de l'art « sacré » : valorisation du « spirituel dans l'art », esthétique métaphysique
ICI-BAS (lieu social)				•	


L'aliénation idéologique de l'art : la tradition idéaliste (suite)
quelques exemples en ordre chronologique
Futurisme
Dadaïsme
art social soviétique
Fernand Léger
Suprématisme (constructivisme)
surréalisme
AILLEURS
la nécessité formelle universelle
l'onirique
RUPTURE
(l'artiste « medium » écriture automatique)
Futurisme
valorisation esthétique d'ici-bas.
Dadaïsme
conscience de la relation art/société et critique conjointe des deux.
prolet-art
l'art au service de la révolution sociale.
représentation religieuse du monde du travail.
« émancipation ontologique ».
dévalorisation de l'ici-bas au profit de l'ailleurs onirique du rêve et de l'inconscient.
ICI-BAS
(lieu social)

L'aliénation idéologique de l'art : la tradition idéaliste (suite)

quelques exemples en ordre chronologique	l'idéologie dominante au XXe siècle	le réalisme socialiste	art politique	art sociologique
AILLEURS	« le supplément d'âme » ↑			
			RUPTURE	
	« Les voies du silence. » « Le dialogue avec l'invisible » de Malraux. Le beau a-sociologique, a-historique, éternel et universel.	La culture au service de la dictature du prolétariat. ↓	L'origine de l'art et de l'imaginaire sont exclusivement la réalité sociale. Il n'y a pas d'ailleurs. L'art veut transformer la société. ↓	
ICI-BAS (lieu social)		•	•	

7. Principes théoriques d'une sociologie de l'art.

Retour à la table des matières

L'urgence d'une sociologie matérialiste de la peinture n'est plus à démontrer. Si Lukacs, Goldmann, Machery ont traité les problèmes de la littérature, si le cinéma a mérité des spécialistes, il semble que les arts plastiques depuis les premières approches de Francastel, soient restés en jachère.

Nous pouvons, il est vrai, emprunter aux sociologies des autres domaines. Le marxisme, s'il nous donne des concepts très opératoires d'analyse de l'art, n'en a guère usé lui-même. Lukacs est passé de l'idéalisme traditionnel à un dogmatisme étroit et peu fécond. Les écrits de Brecht sur l'art et la politique nous intéressent ; mais ils sont marqués par une querelle d'époque à propos du réalisme et du formalisme; en outre, ils sont plus littéraires que sociologiques. L'école de Francfort, de W. Benjamin à Adorno, nous aide dans le domaine de la musique. La sociologie empiriste d'Alphons Silbermann propose une excellente méthode de recherche, mais elle se refuse à nous aider dans l'élaboration de notre pratique artistique. Mis à part Francastel, dont la démarche nous a guidés au début, bien qu'elle ne soit ni sociologique ni critique, nous pouvons nous appuyer sur l'analyse sociologique de la littérature qu'a proposée Lucien Goldmann, et sur nos propres forces dans le domaine de la peinture où il n'existe encore aucune théorie sociologique publiée.

Francastel a joué un rôle considérable en ce sens qu'il a fait apparaître le caractère « culturel » de la structure spatiale dans la peinture et dans l'architecture de la Renaissance : « l'espace et le temps figuratifs reflètent non l'univers mais les sociétés. Ce sont des structures historiques de l'expérience (...) Toute représentation est un phénomène de culture ». Il faut « la situer par rapport aux systèmes de valeurs qui règnent dans un milieu humain donné ». La limite des recherches de Francastel est précisément dans l'interprétation idéologique de ces structures. En effet la société n'est pas seulement un « milieu », les oeuvres d'art ne sont pas seulement « œuvres de civilisation », les catégories d'espace-temps ne sont pas seulement des catégories kantiennes a-sociologiques de l'expérience sensible; ces différents éléments culturels s'inscrivent par rapport à une société politique, divisée en classes; elles renvoient non pas à une civilisation mais à une idéologie dominante. Bref il est clair que

Francastel, en ignorant délibérément les concepts de la sociologie marxiste, s'est privé d'un instrument d'investigation nécessaire.

Et même du point de vue vague de la société dans son ensemble on peut regretter qu'il n'ait pas, par exemple, aperçu dans ses études sur le Quattrocento, le symbolisme du point de fuite unique dans la perspective picturale de la Renaissance, à partir duquel est construit tout l'ordre de l'espace pictural-social, mettant chacun et chaque objet à sa place stricte, définissant son identité dans une hiérarchie rigide comme la géométrie, mais aussi symbolisant le Dieu unique, sur la ligne irréelle de l'horizon, clef de toutes les valeurs politiques et religieuses, c'est-à-dire sociales.

Diverses peintures de la Renaissance, où ce point de fuite est concrétisé par un symbole tel le soleil, une colombe, le doigt levé d'un personnage religieux, rendent pourtant évident le caractère idéologique de ce système de représentation pictural qui illustre et justifie religieusement le système social.

Francastel n'a pas perçu non plus la dialectique sociale que révèle le cas des tableaux où plusieurs points de fuite, dans une zone focale de l'image, renvoient à la construction géométrique de plusieurs plans différents de l'espace pictural, dans un mouvement qui unifie des diversités, et qui est en relation d'homologie structurale évidente avec la société italienne de l'époque, divisée en villes opposées par les intérêts des grandes familles rivales, qui toutes cependant affirment la même légitimité politique, par la grâce du même Dieu.

De même l'espace en miroir convexe de la peinture classique (oubliée dans les analyses de Francastel) qui met en valeur, en premier plan, un grand personnage et fait passer dans le clair-obscur latéral l'environnement social, est en homologie évidente avec le rôle d'un tel personnage, par exemple le Roi-Soleil, modèle du genre, dont la lumière centrale vient au premier plan, au centre de l'image (comme dans les icônes), les sujets de Sa Majesté assurant dans l'ombre, voire dans la pauvreté des campagnes, le pouvoir matériel de sa gloire. Image typique d'un pouvoir monarchiste appuyé sur la cour et sur la masse rurale.

La brisure de la perspective monothéiste de la Renaissance par les impressionnistes se produit dans une société que la bourgeoisie désacralise (laïcisation, athéisme), dont les structures hiérarchiques et unitaires sont en crise (conflits de classe, Commune) et où l'individualisme bourgeois le dispute à l'anarchisme (brisure géométrique de l'espace cézannien, divisionnisme et pointillisme des peintres impressionnistes).

Il n'est pas question de publier ici toute une théorie sociologique de la peinture dont la rédaction est par ailleurs en cours, mais de signaler quelques

exemples d'analyses qui ont échappé à Francastel faute d'une approche marxiste superbement ignorée.

Ce concept (qu'il faut dialectiser) *d'homologie structurale* entre espace pictural et espace social, renvoyant à des relations étroites (dialectiques aussi) entre système de valeurs esthétiques et système de valeurs de la classe dominante permet aussi de rendre compte du caractère normatif et répressif de l'ordre esthétique (les canons, les codes, les règles prosodiques, les unités théâtrales, etc.), de la syntaxe du langage, des architectures musicales, à l'image de l'ordre social dominant qui les exige et en assure le respect social par les privilèges royaux, l'institution des académies, instituts et musées. Mettre en question cet ordre esthétique, c'était chaque fois mettre en question la société elle-même, comme l'a bien montré la résistance de la bourgeoisie à Hernani, à l'impressionnisme ou à Baudelaire, et tant de cas plus récents.

Récupérer politiquement les démarches avant-gardistes en exploitant leur apparente « non-signification » - le mystère de l'art sauvegardé par l'ésotérisme initiatique de la recherche artistique contemporaine -, c'est ce que tentent successivement l'exposition « 72-72 » à Paris, dite à juste titre « exposition Pompidou », et le grand « musée Pompidou », qui opère une substitution sémantique, en exposant non pas la canne et le fume-cigarettes du président défunt, mais l'art contemporain, appelé ainsi à légitimer rétrospectivement et culturellement l'exercice du *pouvoir politique de* cet ancien chef d'État. La culture que veut la bourgeoisie, c'est toujours celle qui donne la légitimité spirituelle du pouvoir, qui l'universalise et l'innocente...

Développant une théorie marxiste de la culture, Lucien Goldmann a recouru au concept *d'homologie des* structures pour analyser l'histoire littéraire. Se référant aux grandes périodes successives du capitalisme libéral, puis du capitalisme impérialiste en crise, enfin du capitalisme d'organisation contemporain, il explique par homologie le développement du roman classique individualiste, des romans mettant en scène l'angoisse et la mort de l'individu, la collectivité, puis les manifestations du Nouveau Roman. Goldmann s'exprime donc ainsi en termes de structuralisme génétique, les infrastructures économiques produisant des superstructures romanesques. Et lorsqu'il écrit [24] : « il faudrait bien entendu essayer de contrôler, au niveau de la science positive, si ce parallélisme, cette homologie peut s'étendre ainsi à l'histoire de la peinture et des autres arts plastiques », nous pouvons lui répondre par l'affirmative. L'histoire de la représentation humaine dans la peinture du XIXe siècle, à l'époque du cubisme, dans l'abstraction gestuelle lyrique, puis dans l'abstraction de l'op-art (Vasarely) et de l'art par ordinateur, s'analyse de façon très pertinente selon le schéma de Goldmann. De même l'évolution de la

[24] Lucien GOLDMANN, *La Création culturelle dans la société moderne,* Denoël-Gonthier, « Médiations », Paris, 1971, p. 49 note.

musique depuis l'époque classique jusqu'à Xenakis en passant par Wagner, Debussy, Schönberg (analysé par Adorno), Pierre Henry et Stockhausen.

La différence que nous proposons par rapport à la méthode de Goldmann, - la relation entre infrastructure économique et production culturelle n'étant pas facile à percevoir au niveau de la conscience -, c'est d'établir d'abord la relation entre infrastructures économiques et organisation sociale (le fondement entre ces deux structures n'étant pas toujours économique, mais parfois aussi en sens inverse culturel, comme dans le cas du *don* ou de l'échange symbolique (analysé par Baudrillard dans son *Introduction à l'économie politique du signe),* puis l'homologie entre structure sociale et structure culturelle. Ceci pour deux raisons. D'une part, c'est au niveau de la conscience personnelle que l'individu a de sa relation au groupe social (micro-événements de la conscience quotidienne dramatique, harmonique ou malheureuse) que peut être affirmé le caractère *actif, producteur* d'un schématisme qui sert de matrice à l'élaboration des espaces culturels romanesque, pictural, etc.

Il y a là simple transposition du vécu, comme l'a démontré depuis longtemps la sociologie de la connaissance, souvent de façon trop schématique, sans ébaucher l'analyse de son processus psychologique ou psychanalytique. Et le concept d'homologie est ici pertinent par rapport au vécu.

D'autre part, parce qu'il y a rarement une relation directe, explicitement consciente comme telle, de l'infrastructure économique au schématisme culturel.

Enfin parce que l'économie est moins pensée par nous en termes d'espaces et de structures spatiales, qu'en termes de quantités et que le concept d'homologie structurale, affirmé comme *génétique, devient* alors assez confus.

En décomposant le schéma de Goldmann, nous pouvons sans doute mieux coller à l'expérience de la conscience et affiner l'analyse. La méthode nous paraît plus sûre, surtout si nous voulons analyser des productions culturelles antérieures à la prise de conscience de l'importance de l'économie (et antérieures au capitalisme analysé par Marx).

Le concept *d'homologie dialectique* est-il acceptable ? On y verrait facilement un non-sens. En fait nous proposons de considérer que cette homologie est *éventuellement dialectique* pour rendre compte des décalages de plus en plus évidents, par exemple au XIXe siècle, entre l'état des structures sociales et l'ordre pictural. Ainsi la crise des structures sociales en 1789 ne se répercute dans la structure de l'espace pictural qu'un siècle plus tard, la bourgeoisie ayant d'abord voulu légitimer culturellement son pouvoir politique en adoptant les valeurs esthétiques conservatrices de l'aristocratie dont elle s'était accaparé le pouvoir (le néo-classicisme est un art bourgeois,

plus rigide que le classicisme aristocratique du XVIIIe siècle !) En outre ces homologies structurales ne sont pas de simples *reflets :* il est clair que la déconstruction de l'espace pictural néo-classique par les impressionnistes puise à la source de la conscience individuelle en crise, voire anarchiste (Pissaro, Seurat), pour lutter contre un ordre social bourgeois dont les structures répressives sont mises en question par les travailleurs révolutionnaires.

Autrement dit, l'ordre social officiel est contesté souterrainement par un autre modèle (anarchiste) et par une crise des valeurs individuelles. Et c'est dans cette conscience-là, individualiste et vécue, que les impressionnistes puisent le principe du divisionnisme de la touche (qu'ils justifient en termes perceptifs de sensations et non pas en termes socio-politiques). Ces deux modèles, l'un rigide, officiel, et sclérosé, l'autre diluant et vécu, sont en relation conflictuelle et le rapport d'homologie que nous découvrons participe de cette dialectique sociale; il y est extrêmement actif, et les bourgeois qui contestent hargneusement l'impressionnisme ne s'y trompent pas plus que les impressionnistes eux-mêmes qui ont participé au *Salon des Refusés* et qui luttent contre les polémiques des critiques d'art officiels. (On notera au passage l'incapacité totale des esthéticiens et historiens d'art à expliquer le développement de l'impressionnisme, au-delà d'une description événementielle, comparée aux possibilités de la sociologie de l'art.)

Là où nous parlons *d'homologie structurale,* Lyotard utilise le concept *d'isomorphie : « entre* ces différents dispositifs qui canalisent les énergies dans des régions d'inscription différentes, le langage, la région très corporelle de la chair et du sang, mise en jeu dans le sacrifice, et la région économique, celle des « biens », il y a une isomorphie avec le dispositif pictural » (La *peinture comme dispositif libidinal).*

Isomorphie des dispositifs ou homologie des structures? Les deux concepts sont proches, le mot « dispositif » étant moins fort que « système » ou « structure ». Mais ce concept *d'isomorphie renvoie* à la fameuse théorie de la Gestalt, dont l'idéologie implicite, favorisant la « bonne forme », l'ordre symétrique, etc., nous paraît aussi peu adéquate à notre propos qu'à celui de Lyotard. Il est plus facile de dialectiser le concept d'homologie, entre les superstructures, reflet actif (avec des décalages dans le temps historique) et les infrastructures, que de recourir au concept d'isomorphie qui valorise à l'excès l'idée d'harmonie, d'unité, caractéristiques de l'analyse organique. Sans doute le concept d'homologie n'est pas le plus adéquat, mais il semble préférable à celui d'isomorphie.

Les principes d'analyse de la théorie sociologique de l'art que nous proposons sont schématiquement les suivants

a) l'art est une production idéologique ;

b) en tant que tel, il a servi jusqu'à présent les intérêts de la classe dominante (mais cette relation n'est pas inéluctable et peut s'inverser en faveur de la classe dominée, ou devenir critique) ;

c) les valeurs esthétiques de l'art sont en relation déterminée avec le système de valeurs de la société ;

d) les structures spatio-temporelles de l'œuvre d'art (espace pictural, musical ou littéraire, système chromatique ou tonal, structure romanesque, etc.), sont en rapport d'homologie avec les structures de la société qui a produit cette œuvre ;

e) cette homologie structurale n'est pas nécessairement stable comme un simple reflet ou processus de reproduction; elle peut devenir dialectique.

Ces principes nous ont permis de mener à bout la rédaction d'une théorie sociologique de la couleur. Ils guident la théorie sociologique de la peinture que nous élaborons. En ce qui concerne les deux premiers points, c'est Mao Tsé-toung qui a mieux que tout autre marxiste défini la relation de l'art à la société : « Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe au-dehors de la politique ou indépendamment d'elle. » (Entretiens *de Yenan.)*

8. Éléments de socio-analyse

Retour à la table des matières

En évoquant le problème de la liberté, nous avons déjà eu l'occasion de recourir à la fois à Marx et à Freud. Penser le matérialisme, c'est aujourd'hui tenter, au-delà de Freud et de Marx, d'élaborer une théorie socio-analytique de l'homme qui le considère comme individu déterminé biologiquement et psychologiquement, dans sa relation à la société.

Mais il nous faut déjà nous appuyer sur la lecture de Freud. Celui-ci - si nous mettons de côté certaines attitudes idéologiques liées à son milieu culturel viennois du XIXe siècle, par exemple en ce qui concerne l'idée de la

femme, considérée comme un homme châtré, - s'est efforcé de démasquer les processus psychiques qui meuvent l'homme. Cette conception est matérialiste en ce sens qu'après avoir fait la part du biologique, « ce roc qui se trouve au-dessous de toutes les strates », Freud ne veut mettre en jeu que le *hasard* et la nécessité à l'opposé de toute finalité ou transcendance : « Tout dans notre vie est hasard, depuis notre origine due à la rencontre d'un spermatozoïde et d'un ovule ». Ce sont les *nécessités* biologiques et les *hasards* de l'enfance.

Reste que ces *hasards* de l'enfance sont en fait déterminés très directement par les structures et les idéologies sociales. C'est là que la sociologie s'articule nécessairement sur la psychanalyse de Freud (conçue comme une théorie de l'homme dans une société *sans classe)* et que peut s'élaborer une socio-analyse.

Une déclaration du jeune Marx dans ses *manuscrits économico-philosophiques* de 1844 retient notre attention : « L'homme est immédiatement être de la nature. En qualité d'être naturel, et d'être naturel vivant, il est d'une part pourvu de forces naturelles, de forces vitales, il est un être naturel *actif ;* ces forces existent en lui sous la forme de dispositions et de capacités, sous la forme d'inclinations. D'autre part, en qualité d'être naturel, en chair et en os, sensible, objectif, il est (...) un être souffrant, dépendant et limité, c'est-à-dire que les objets de ces inclinations existent en dehors de lui, en tant qu'*objets* indépendants de lui, mais ces objets sont objets de ses besoins. Ce sont des objets indispensables, *essentiels pour* la mise en jeu et la confirmation de ses forces essentielles. » [25]

Cet être de besoins de la conception marxiste n'est donc pas seulement *l'homo economicus* qui est valorisé dans l'interprétation économiste du marxisme ; c'est aussi un être naturel, ayant des *inclinations,* des *forces vitales*, et *leidend*, c'est-à-dire passif et souffrant, déterminé extérieurement à sa volonté, à sa liberté, par des *forces matérielles* qui sont aussi sociales. Socialement *objectives ? C'est* cela qui pose problème. Un problème où Freud intervient.

Erich Fromm montre que le freudisme, par-delà tous les préjugés de la philosophie idéaliste du XIXe siècle et du judaïsme qui l'ont marqué, ouvre peut-être une voie vers le matérialisme, en ce sens que Freud tente de démystifier la liberté et l'âme individuelle en découvrant tout ce qui le détermine inconsciemment : « Comme le remarquait Freud lui-même, c'était la continuation de l'œuvre de Copernic et de Darwin (et j'ajouterais également celle de Marx) : ces derniers s'étaient attaqués aux illusions de l'homme sur la place de notre planète dans le cosmos, et sur la place de l'homme dans la nature et la

---

[25] Cité par *Herbert MARCUSE* dans son commentaire des manuscrits économico-philosophiques de Marx : Philosophie *et Révolution.*

société; Freud attaque la dernière citadelle demeurée inviolée, la conscience humaine... » [26] C'est aussi ce que l'on peut considérer comme « l'une de ses trois grandes blessures narcissiques ». [27]

Cette théorie du psychisme n'est pas en contradiction avec la psychologie marxiste. Fromm, qui a dégagé celle-ci à partir des textes de Marx, déclare que le freudisme pourrait être la théorie du psychisme qui a manqué au matérialisme du XIXe siècle et qu'il attendait.

La *socio-analyse, ou* ce que Fromm appelle la psychosociologie analytique, est définie par lui en relation au marxisme et dans une optique matérialiste comme la tentative de « comprendre la structure pulsionnelle d'un groupe, son attitude libidinale inconsciente, dans une large mesure à partir de sa structure socio-économique ». Nous serons attentifs à l'expression « dans une large mesure » en ce sens que nous ne voulons pas privilégier excessivement l'effet générique des superstructures.

Ce qui rend cependant difficile ce projet de théorie matérialiste fondée sur *le freudo-marxisme, c'est* que Freud ne s'est jamais déclaré lui-même matérialiste, ni favorable au marxisme. La condamnation de Wilhelm Reich, psychanalyste marxiste qui tentait de faire apparaître les causes sociales de la névrose dans la classe ouvrière (qui péchait aussi il est vrai par excès de biologisme), fait objection de même. C'est une relecture de Freud qui permet d'en choisir les éléments théoriques exploitables dans le sens du matérialisme et d'oublier aussi le caractère éminemment *bourgeois* de l'analyse réservée à une clientèle riche : « plus tard les marxistes objectèrent que l'étiologie sexuelle des névroses n'était qu'une fantaisie bourgeoise, que seul le 'besoin matériel' causait les névroses... » [28]

Il n'en demeure pas moins que Freud, aussi bien que Marx, peut aider à penser le *matérialisme.*

La socio-analyse permet de mieux comprendre et donc de mieux questionner la force de ce modèle contemporain du développement technologique à tout prix, dans lequel s'aliène l'humanité. Erich Fromm, en analysant la signification de la planification, a mis en évidence l'image archétypale qui nous fascine dans ce qu'il appelle « la conception du paradis de la consommation ». « Notre culture de consommation engendre une nouvelle conception : si nous continuons à avancer sur le chemin du progrès technologique, nous finirons par arriver au point où aucun désir, pas même le tout dernièrement créé, ne restera insatisfait. La satisfaction sera instantanée et ne demandera

---

[26] *Cf. FREUD, Une difficulté de la psychanalyse.*

[27] *Cf. Sarah KOFMAN, L'Enfance de l'art,* Payot, p. 35.

[28] Wilhelm REICH, *La Fonction de l'orgasme,* L'Arche, 1952, p. *68.*

aucun effort. Dans cette perspective, la technique assume les traits de la « grande mère », d'une mère technique au lieu de la mère naturelle, qui soigne ses enfants et les apaise en chantant une berceuse sans fin (sous la forme de la radio ou de la télévision). Au cours de ce processus, l'homme devient émotionnellement un bébé, sécurisé par l'espoir que le sein maternel fournira toujours un lait abondant et que les décisions n'ont plus à être prises par l'individu. Car, en fait, elles sont prises par l'appareil technologique lui-même, elles sont interprétées et exécutées par les technocrates, ces nouveaux officiants d'une religion matriarcale naissante, dont la Technique est la divinité. »

Le concept de cette analyse nous paraît fondamental pour expliquer le mirage contemporain de la productivité, avec sa logique, sa *rationalisation* mathématique, politique, économique, sociale et tous ses effets secondaires. Sans la conscience psychanalytique de cette image inconsciente de notre imaginaire collectif, comment s'en distancer, s'en libérer pour reconsidérer notre destin? C'est en ce sens que la socio-analyse peut jouer un rôle essentiel dans l'exercice de notre liberté théorique et pratique.

Deleuze et Guattari ont contribué à l'élaboration d'une socio-analyse avec *l'Anti-Oedipe*. Lyotard à sa façon aussi, dans *La Dérive à partir de Marx et Freud*. Les uns et les autres nous aident à penser le phénomène social de la culpabilité chronique, des dispositifs bureaucratiques, de la surrépression qu'analyse aussi Marcuse.

La socio-analyse de l'art lui-même est évidemment l'approche théorique nécessaire à la pratique de l'art sociologique. Notre démarche actuelle est à cet égard provisoire - elle le sera *toujours*, mais elle pourrait acquérir plus de maîtrise d'elle-même.

La socio-analyse, dans la mesure où elle nous permet de démystifier les idées de génie, d'œuvre, de don, de perfection, désenchante la fascination religieuse pour l'œuvre d'art et permet la dénonciation de son idéologie idéaliste. Or le freudisme a osé ce sacrilège de considérer l'artiste comme « un introverti qui frise la névrose » plutôt que comme un démiurge génial, et l’œuvre d'art comme un symptôme, une formation réactionnelle au complexe d'Oedipe, plutôt que comme l'expression supérieure de la beauté et de la perfection. Il a rompu avec l'esthétique kantienne du plaisir désintéressé pour affirmer que le sublime de l'art était plus précisément la sublimation de la sexualité prégénitale. Le sacrilège fut mal toléré. Sans même juger ici de la pertinence de la théorie freudienne de l'art, nous devons reconnaître l'importance de son effet idéologique de désacralisation. Freud démontre, à propos de Léonard de Vinci, que l'artiste est fondamentalement incestueux; Sarah Kofman résume ainsi cette analyse : « Tout se passe comme si dans sa transcription d'une scène originaire, l'artiste voulait nier la scène primitive : la mémoire de l'art vise à raturer la présence réelle du père, elle est originairement mensongère

parce qu'elle dissimule un meurtre. Or être soi-même son propre père n'est-ce pas vouloir, en dernière analyse, donner à sa mère un enfant, l'œuvre d'art ? L'artiste réaliserait ainsi symboliquement l'inceste » [29]. Ainsi l'artiste, se substituant à son père, croit devenir démiurge, créateur, à l'égal de Dieu le Père, dont il recherche l'immortalité pour lui-même. Sans doute peut-on élargir cette analyse au cas de l'œuvre qui conteste la société, ou plus précisément s'oppose au principe autoritaire qui régit l'organisation sociale, l'artiste apparaissant en ce cas comme symboliquement « meurtrier du père » au deuxième degré. Il veut tuer le père (l'autorité vis-à-vis de laquelle il est anarchiste ou gauchiste), pour sauver la Mère (la société elle-même).

Freud propose de considérer l'œuvre d'art comme un substitut de substitut, reconstruisant le fantasme d'un souvenir de la mémoire psychique infantile. Par exemple le Souvenir *d'enfance de Léonard de Vinci* nous suggère une explication de la fascination exercée par la Joconde à travers plusieurs siècles et dont ni l'esthétique, ni la sociologie de l'art ne peuvent rendre compte : ce serait le fantasme du sourire de la Mère, lié aux souvenirs d'enfance de Léonard de Vinci, exprimant à *la fois* la tendresse et la complicité sexuelle au regard de l'enfant fasciné.

En ce qui concerne la beauté, identifiée depuis Platon au beau et au bien, à Dieu, Freud déclarait que « le concept du beau a ses racines dans l'excitation sexuelle » (Trois *essais* sur *la théorie de la sexualité).*

Par l'identification narcissique qu'il favorise, l'art peut soulager une tension trop forte du ça, en un effet de catharsis, réalisant des désirs inavoués de notre enfance, notamment l'inceste. Il en est de même du rêve. Cet effet apaisant de l'art peut jouer un rôle idéologique à la façon de la religion, encore que Freud souligne : « la douce narcose introduite en nous par l'art peut seulement nous apporter un retrait éphémère de l'urgence des besoins vitaux et elle n'est pas assez forte pour nous faire oublier notre misère réelle » (Malaise *dans la civilisation).*

Une telle analyse [30], que Freud complète en montrant que l'artiste est dépassé par ses propres œuvres comme le Père par ses enfants et que son identification avec le Père est fictive, en ce sens que ce sont ses oeuvres qui le créent, permet de rendre compte de cette identification du beau avec Dieu, de cette évocation si fréquente par l'art du Père (Dieu de l'art sacré, personnages importants, mythiques, etc.) dont la fonction politique s'explique d'autre part.

---

29 Sarah KOFMAN, *L'Enfance de l'art,* op. cit., p. 140.

30 S. FREUD, *Remarques sur les divers principes du fonctionnement psychique et Introduction à la psychanalyse.*

Mais l'analyse freudienne semble bancale par rapport à l'art sociologique qui retourne au but de transformation sociale dont l'art se détourne habituellement, et qui, cette fois, le fonde. Freud écrit en effet : « L'artiste est à l'origine un homme qui se détourne de la réalité parce qu'il ne peut accepter le renoncement aux satisfactions pulsionnelles qu'elle exige tout d'abord et qui laisse libre cours à ses désirs érotiques et ambitieux dans la vie fantasmatique. » Mais, ajoute Freud, en exploitant ses dons et ses talents, l'artiste retrouve un chemin dans la réalité et devient un « héros, le roi, le créateur, le favori qu'il voulait être sans passer par l'énorme détour qui consiste à transformer réellement le monde extérieur ». En effet, les autres hommes trouvent un plaisir narcotique et de consolation dans l'expression des fantasmes de l'artiste et lui en expriment leur reconnaissance. Grâce à quoi, note Freud, l'artiste obtient finalement la réalisation de son désir originel : « honneurs, puissance et amour des femmes ».

De fait, l'art sociologique n'obéit pas à ce schéma. Il vise à la transformation réelle du monde et exclut de son projet la production de fantasmes aux effets narcotiques et consolateurs. Il veut se situer ici et maintenant dans le monde social réel, au lieu de produire des images de substitution.

Sans doute la socio-analyse de l'art démasque-t-elle les processus de sa production psychique et donc sa signification idéologique. Elle implique la démystification de l'art, donc celle du créateur, du père, de Dieu. Elle est, dit Sarah Kofman « la mort du sacré », avec sans doute « l'abandon du ciel » par l'homme, mais aussi « l'amour de la terre ». Sarah Kofman note : « Il n'est donc possible de renoncer à l'idéologie qu'en passant par un sevrage psychique ». Pas question pour nous de croire à la vérité, à la science et à la possibilité d'évacuer l'idéologie. Nous ne faisons que la trianguler en opposant l'idéologie à l'idéologie. Mais nous retenons l'idée de ce « sevrage psychique », comme possibilité pour l'homme de devenir indépendant du mythe du père.

Doit-on conclure que l'art sociologique déborde et quitte la fonction sociale de l'art telle que la psychanalyse en démontre la nécessité ? Qu'importe peut-être que l'art sociologique ne soit plus l'art, selon la définition psychanalytique freudienne. Mais doit-il se désintéresser de cette fonction socio-psychique freudienne selon laquelle l'art est une solution sociale qui permet à beaucoup d'autres hommes de réduire leur état névrotique et de la rendre vivable socialement ? Faudrait-il conclure que la société se protège de certains excès névrotiques par l'art, comme elle se protège de la multiplication des violences sexuelles par l'institution de la prostitution? Que le propos soit indécent dans une culture humaniste du « dialogue avec l'invisible » n'en exclut pas la vraisemblance! Cependant il nous paraît possible que l'art sociologique exerce dans la société une fonction plus positive que celle de canaliser et d'apaiser des névroses individuelles ou collectives, de sublimer des

réactions au complexe d'Oedipe de l'individu ou de la collectivité par rapport au mythe de Dieu le Père, et de favoriser ainsi adaptation et intégration sociales. En ce sens l'art ne serait pas l'expression fantasmatique compensant (équilibrant) un *manque* (Lebensnot) ; l'art sociologique opérerait la rupture en renonçant au fantasme pour se situer dans la réalité sociale elle-même; il viserait à travailler cette réalité pour la transformer. Il serait aussi peu de l'art que la politique ou l'économie, tout en inversant aussi la fonction de la politique et de l'économie.

D'autre part, par rapport à l'idée de Marx proposant de renoncer à la philosophie pour passer à la transformation du monde, l'art sociologique réaffirmerait que la philosophie critique peut transformer le monde.

Cette *position* propose de considérer l'art sociologique moins comme un *manque* que comme un élément *dialectique* de transformation.

En quoi nous séparons-nous dès lors de la théorie de Lyotard ? (Il est curieux de relever qu'à sa façon Lyotard reprend le concept d'énergie lancé par Jung. [31]

Jean-François Lyotard, dans l'article qu'il consacre à *La Peinture comme dispositif libidinal* [32], analyse le concept freudien de libido, pour souligner que cet « instinct de mort », opposé par Freud à l'Eros, n'est en rien négatif : c'est une deuxième forme de la même libido, la première, l'Eros, s'exprimant dans le cadre des règles du système, sans outrepasser le principe de réalité, que l'instinct de mort ne respecte plus. Cet instinct est présenté par Lyotard comme un afflux énergétique qui *dérègle* le système, qui est *désordre,* c'est pourquoi Freud l'a appelé instinct de mort. Mais, souligne Lyotard, énergétiste convaincu, « dans les deux cas, on a affaire à la *positivité : aussi* bien en tant que réglé dans l'appareil que comme déréglant l'appareil, le désir est posé comme de l'énergie transformable. »

Ainsi, là où Freud voyait un *manque* à l'origine de l'art, Lyotard veut rétablir un plus.

Pourquoi pas?

Mais cet *énergétisme,* cet afflux d'énergie qui se métamorphose, jusqu'à « l'excès de jouissance », selon l'expression de Nietzsche et dont Lyotard veut étudier « l'économie libidinale », n'est-ce pas une métamorphose précisément du *vitalisme* qui a servi d'explication fictive à tant de phénomènes au XIXe siècle ? N'est-ce pas la *vertu* active du mouvement qui n'explique rien ? Sans

---

31 *C. G. JUNG, L'Énergie psychique.*
32 Article de 1972, republié dans *Des dispositifs pulsionnels, coll. 10/18, UGE,* Paris, 1973.

doute, et c'est pour cela que Lyotard s'attache à en analyser les dispositifs pulsionnels, tout en soulignant que l'afflux d'énergie peut *déborder* les dispositifs (l'instinct de mort freudien).

Ces dispositifs, leurs modes sociaux, voilà sans doute le lieu d'où nous devons attendre l'explication. Or Lyotard souligne que de cette énergie qui les déborde et les dérègle, on ne peut précisément plus rien dire, car elle déborde aussi le système du langage.

L'art, lieu de l'énergie folle, qui n'est plus discutable, plus explicable, plus contrôlable, aurait éventuellement alors l'avantage reconnu d'être le lieu du « dérèglement de tous les sens » et du langage, le lieu de la *déviance*. C'est cette énergie dont nous pourrions attendre qu'elle brise le système de la surrépression bureaucratique, l'énergie gauchiste par excellence! Vive le mythe! Comment s'engager dans une telle idée, alors que manifestement cette énergie ne déborde jamais les codes qu'en en créant de nouveaux ? Pourquoi pas ? Mais pourquoi y croire ? Cette énergie ne renvoie-t-elle pas à l'image archétypale du Père-Chaos, Chronos capable de manger ses enfants ? Le Père démiurge qui va restaurer le chaos là où le verbe et l'ordre ont imposé leur règne...

Attention au mythe. Toute notre pensée est mythique, sans doute, mais raison de plus pour ne pas y recourir comme principe déclaré d'explication. Nous préférons froidement, sans enthousiasme mais aussi sans romantisme et sans illusion, une attitude critique, celle que Lyotard reprocherait par exemple à Buren de n'avoir pas abandonnée à celle qui impliquerait que l'on fasse la critique du marxisme par Pollock !

L'énergie, l'énergie, l'énergie... « On trouvera simplement de l'énergétique... et toujours de l'énergétique... » Mais encore ? La position de Lyotard est conséquente avec elle-même en ce sens qu'elle propose un univers mythique, celui d'une société sans classe : « Il faut aussi renoncer gaiement à l'habitude de penser la peinture comme une superstructure, et à la fonction dite « de classe » de l'institution picturale, sur laquelle du reste on n'a pas beaucoup de lumières. » Là il est clair que nous nous séparons nécessairement de la position de Lyotard, qui déborde le champ de la socio-analyse matérialiste, pour s'embarquer sur le *bateau ivre*. Aussi peu avancée que soit encore, il est vrai, l'analyse sociologique de la peinture, elle nous *avance* quand même davantage, même si elle a moins de séduction, que le recours à l'énergie mythique des origines. Attention ! Mirage !

En lisant Lyotard, nous avons le sentiment très net que l'énergétique dont il s'est fait le prêtre a force magique et religieuse. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner que dans l'esprit de certains surréalistes, l'inconscient en tant que producteur d'images sacrées (séparées du profane ici-bas d'où elles ne

tirent pas leur origine) est un ersatz de *l'ailleurs,* dieu où l'artiste créateur situait l'origine de la perfection, du beau, de l'inspiration, etc.

Or cette énergétique lyotardienne, force limite extrême, nous parait en être une nouvelle métamorphose : le dieu ineffable, principe de toutes choses, dont le langage ne peut donner d'équivalence, dieu de la métaphysique négative : « Nous ne pouvons parler que *négativement,* de ce « non-principe », de ce déni comme force qui travaille aux intensités extrêmes (...) » *(Sur une figure du discours.)* Il ne nous manquait plus que le *dieu libidinal* incarnant la force créatrice de la libido ; Lyotard le met en scène et y croit! Dieu juif ou réformé, Dieu qu'il est interdit sinon de nommer, du moins de qualifier. À ce point d'excès de la croyance, de remplissement de l'appel religieux (de sa *vacuité)* nous préférerions presque la conception freudienne de *l'instinct de mort* (aussi flou et insatisfaisant que soit ce concept). Dans l'image *errante* de Lyotard, le signe négatif renforce, par l'interdit d'en parler, *la libido ontologique* d'évasion.

Selon cette métaphysique de la libido, tout objet, tout être humain, tout dispositif est négatif, est un manque, une imperfection, une faiblesse, comme la création par rapport à son créateur. Le langage est économie, absence, la libido étant *l'ineffable.* Les objets sont des dispositifs de *condensation,* de *limitation,* de *cristallisation, d'absence, de mort* de la libido : « Tout objet est de l'énergie qui *repose,* quiescente, provisoirement *conservée, inscrite ».* Cette énergie est « errante » tant qu'elle ne se perd pas en *s'inscrivant.*

Lyotard confirme lui-même notre critique en écrivant qu'« il y a une *isomorphie* pertinente entre le dispositif de la judaïté et celui de la psychanalyse ». Et nous maintenons cette analyse, quand bien même Lyotard essaie de dépasser toute théologie, quand bien même il cite Thomas Mann qui va plus loin qu'Adorno quand il fait dire à son Leverkuhn au sujet de Léonore 3 : « Ici, nous y sommes, cette musique est l'énergie en soi, l'énergie même, non abstraite, mais à l'état réel. » (Mais c'est pour ajouter aussitôt : « Tu remarqueras que c'est là presque la définition de Dieu. *Imitatio Dei ».)* Nous refusons ce que Lyotard nie de trop y penser, cette théologie négative de l'énergie qui tente en vain de retrouver une expression - son état mythique, dans un excès culturel dont Lyotard ne saurait s'échapper. Pas étonnante alors l'identification que Lyotard propose du théoricien du « désenchantement » et de la dialectique négative : « Adorno come diavoIo ». La grande réconciliation avec l'énergie, avec Dieu, n'est pas dialectique. Elle est l'illusion bienheureuse de Lyotard. Inutile d'insister sur l'exploitation idéologique possible, et déjà faite, d'une telle illusion. J'espère que l'énergie lyotardienne ne triomphera malgré lui ni dans la flamme fasciste ni dans la fission nucléaire! Des dispositifs débordés, déréglés, ceux que Lyotard redoute autant que nous...

De fait à la conception lyotardienne de la pulsion libidinale créatrice, quand bien même son dérèglement est le lieu possible de la *déviance* sociale que je recherche, il est possible de préférer l'idée que ce qui compte n'est pas du plus, mais du *manque*, non pas de l'énergie en plus qui traverse l'être, mais la conscience (l'angoisse liée) du manque, du non-être à remplir. Gardons cependant en vue que Lyotard a le mérite de renouveler le concept freudien très problématique de l'instinct de mort; et de le dialectiser : « à la fois énergie en tant qu'ordre et que désordre, en tant qu'Eros et que mort, toujours ensemble. » Cela peut paraître *triste* d'opposer la déviance systématique à l'ordre, alors que Lyotard propose d'opposer « le flux énergétique » au système, surtout au système bureaucratique! Si cela nous rend heureux de nous fier à l'énergie mythique, pourquoi la refuser au nom de la critique idéologique ? Parce que nous ne vivons pas dans une société mythique sans classe.

Ce que la psychanalyse peut encore nous apporter, c'est cette théorie de *l'inconscient comme un langage*, élaborée par Lacan, et qui inscrit l'inconscient dans le lieu social par rapport à ses codes (quand bien même il les déjoue) et qui l'exhume des profondeurs de l'être où la mythologie freudienne l'avait placé. Le langage, lieu de l'inscription symbolique inconsciente *et* sociale, suppose la socio-analyse à son seul niveau possible d'existence : la surface individuelle/sociale où se découvrent autant le ça que le surmoi. Lacan pousse le paradoxe très loin quand en tant que théoricien de la psychanalyse il affirme « que l'inconscient du sujet est le discours de l'autre ». Là l'art sociologique trouve argument théorique et pratique.

De la socio-analyse nous retiendrons tout particulièrement la possibilité qu'elle nous offre d'échapper au piège de la morale sociale (militante) qui intervient constamment et peut-être naïvement dans notre volonté idéologique de transformer le monde, de critiquer les rapports sociaux actuels au nom de... Non pas que nous envisagions d'échapper à l'exigence des valeurs historiques problématiques qui nous obligent à condamner et à espérer au nom de la justice, de l'égalité, de la désaliénation, etc. Nous ne saurions considérer la psychanalyse comme l'échappatoire par-delà le bien et le mal, où rien n'aurait plus de valeur sociale. Cela ne pourrait justifier une attitude apolitique centrée sur la fonction interrogative de l'art sociologique en rejetant son engagement subversif.

Mais la psychanalyse démystifie la morale sociale - même celle de la « gauche généreuse » en montrant qu'elle n'est jamais *désintéressée : si* celle-ci est constituée, selon Freud, comme une formation réactionnelle au complexe d'Oedipe, elle engage notre histoire individuelle et collective comme introversion, comme névrose, elle est liée au principe de plaisir autant qu'aux exigences déclarées du principe de réalité sociale.

Elle nous apprend donc à nous méfier du désintéressement de nos déclarations de principe, elle nous apprend à relativiser les valeurs dont implicitement nous ne manquons de nous réclamer.

Et comme un garde-corps contre ce qui pourrait être une théorie psychanalytique non-engagée, du type de cette « science bourgeoise, issue de la décomposition du capitalisme » que critiquent les marxistes [33], nous affirmons l'insuffisance de la psychanalyse qui ignore la dialectique sociale tout autant que l'insuffisance de la sociologie matérialiste qui ignore l'inconscient social. Nous mettons le cap théorique sur la socio-analyse matérialiste et dialectique.

Peut-on, dès lors, envisager le passage de l'art sociologique à un *art socio-analytique ? C'est* ce que nous sommes prêts à penser et qui constituera probablement le développement de notre projet actuel. Mais c'est là aussi un but qui paraît extrêmement difficile et qui suppose d'abord une réalisation, même partielle, du projet de l'art sociologique.

Ce but demeurera le même, mais avec des moyens théoriques élargis : la démystification de l'idéologie de l'art et de la société grâce à une méthode interrogative critique, afin d'augmenter notre capacité de liberté théorique et pratique. Une méthodologie à inventer, qui empruntera peu à celle de la cure psychanalytique ou même de l'antipsychiatrie qui supposent une normalité et son modèle répressif.

[33] Cf. J. M. PALMIER, W. Reich, 10/18, UGE, Paris, pp. 84-85.

Théorie de l'art sociologique

Chapitre III

Fonction interrogative critique

Le point que nous venons d'évoquer peut être précisé par la comparaison entre les applications de la plupart des sciences et la fonction interrogative et critique que nous assignons à la pratique sociologique.

En effet, à la différence des autres sciences comme l'économie, la mécanique, la biologie ou la psychologie, qui visent à connaître la réalité sociale et nous-mêmes pour mieux en gérer le présent ou l'avenir, l'art sociologique tend à exercer par rapport à cette réalité sociale et donc par rapport à nous-mêmes, une fonction de questionnement et de perturbation.

1. La fonction traditionnelle de l'art dans la société : la culture affirmative.

Retour à la table des matières

La fonction traditionnelle de l'art dans la société fut, peut-être depuis toujours, de fournir des réponses en faveur de l'ordre social en place. Il a servi les intérêts de la classe dominante tout au long de l'histoire occidentale. C'est une évidence qu'il eut pour vocation de glorifier et de légitimer le système de

valeurs dominant et ses représentants ici-bas, aristocrates, prélats, chefs de guerre, puis grands marchands génois, vénitiens ou hollandais. L'art servait ses commanditaires, privilégiés de l'ordre social.

Les mises en question que nous signale l'histoire de l'art, exception faite de quelques œuvres d'art contestataires tout à fait exceptionnelles, portèrent sur les modes de représentation picturale. Les plus souvent citées sont l'abandon de l'image iconique du Moyen Âge par les artistes de la Renaissance qui lui substituèrent l'espace géométrique en trois dimensions, ou la destruction de ce système de perspective linéaire et du clair-obscur par les impressionnistes. Mais il faut attendre le futurisme italien pour qu'apparaisse la conscience du lien actif qui unit l'art à la société, Dada pour que ce lien soit mis en question, les constructivistes et la révolution soviétique pour que ce lien soit repensé en termes actifs, etc. Ces démarches ne modifient pas l'idéologie dominante, de Delacroix pour qui un tableau devait « être une fête pour l'œil » à Matisse pour qui un tableau doit « être aussi confortable qu'un bon fauteuil [34] ». Si le futurisme voulut glorifier la société (machinisme, vitesse, guerre... et fascisme), le Bauhaus, conscient de la crise créée par les impressionnistes, proposa de retrouver une fonction d'utilité sociale et industrielle dans la création artistique. Et nos designers, plasticiens, coloristes-conseils, paysagistes, aménageurs de l'environnement contemporain, s'efforcent d'euphoriser, d'esthétiser notre cadre de vie urbain, de rationaliser la gaieté de notre système d'objets. Les promoteurs de la plasti-cité, tel un Vasarely, jouent le jeu de la dimension esthétique que le rapport du Ve plan (« Réflexions pour 1985 ») préconisait. D'autres nous proposent des monuments à la gloire de la société industrielle moderne, telle la tour cybernétique de Schöffer qui doit dominer Paris symboliquement.

Les analyses d'Adorno reprises par Marcuse semblent à cet égard assez peu informées de la réalité de l'histoire de l'art. Adorno estime que l'art est « toujours concrètement et de façon inconsciente polémique envers sa situation par rapport au moment historique » [35]. Il estime que c'est au niveau de la forme esthétique de l'œuvre qu'apparaît ce caractère polémique, la forme reflétant l'impossibilité à résoudre les antagonismes ou contradictions de la société [36]. Cette conception a le mérite de respecter les exigences de la dialectique, mais elle paraît pécher par intellectualisme. En effet, le fonctionnement idéologique de l'œuvre, par exemple dans une église, implique une analyse

---

[34] Le texte exact de Matisse est : « Ce que je rêve, c'est d'un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse des fatigues physiques. » Michel Ragon cite aussi ce texte dans *L'Art, pour quoi faire ?*, Casterman, Paris-Tournai, 1971. Coll. « M. O. ».

[35] Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 14 et suiv.

[36] « Les antagonismes non résolus de la réalité s'impriment à nouveau dans les oeuvres d'art comme problèmes imminents de leur forme. » Ibid., p. 15.

très différente de celle de l'universitaire. Si nous précisons le point de vue d'Adorno, cela apparaît nettement : « Si les oeuvres d'art sont des réponses à leur propre question, elles deviennent par là, à plus forte raison, elles-mêmes des questions ». Des questions sur quoi? Sur elles-mêmes, sur leur « être-en-soi » ? Ce questionnement n'opère aucunement sur un public large, non initié à la problématique esthétique, mais en revanche réceptif au message idéologique du contenu de l'œuvre : Dieu ou le Roi dans sa gloire, le pécheur qui se repentit, etc.

Quand Adorno critique l'annonce par Hegel de la mort de l'art, il conclut que Hegel « a favorisé le passage inepte de l'art à l'idéologie dominante », ce qui veut dire qu'en affirmant que c'est désormais la Raison incarnée par l'État qui doit régir l'Histoire, il favorise la logique politique de la classe dominante qui s'empare de l'État.

Or c'est précisément le contraire qui va se passer historiquement : l'art incarne et illustre l'idéologie dominante, religieuse, aristocratique, puis bourgeoise, jusqu'au moment où (Première Guerre mondiale) les artistes dadaïstes dénoncent la collaboration de l'art avec le système des valeurs bourgeoises et rompent avec la société capitaliste : le Manifeste de Tzara le dit clairement, et c'est la première fois que cette attitude prend une portée historique si l'on excepte quelques contestations partielles de Goya, de Jacques Callot, de Daumier contre les bourgeois, ou de Courbet, qui demeurent des démarches artistiques intégrées à l'ordre esthétique dominant (sauf peutêtre celle de Courbet).

Herbert Marcuse, dans un article intitulé *Réflexion sur le caractère « affirmatif » de la culture* [37], définit ainsi cette culture bourgeoise : « elle est fondamentalement idéaliste, elle oppose à la détresse de l'individu isolé l'humanité universelle, à la misère physique la beauté de l'âme, à la sujétion extérieure la liberté intérieure, à l'égoïsme brutal la vertu du devoir ». Mais il croit, après Adorno, déceler un caractère ambigu dans cette affirmation, un élément de contestation au niveau de la forme, que la fonction politique affirmative instituée par l'ordre bourgeois occulte.

---

[37] Herbert MARCUSE, in Culture et Société, texte de 1937. Éditions de Minuit, Paris, 1970.

2. Le caractère contestataire de l'art.

Retour à la table des matières

Adorno rappelle en outre [38] que, d'après la psychanalyse, tout art est négation au principe de réalité, proteste contre l'image paternelle et est, dans cette mesure, révolutionnaire.

Nous ne nions pas la conscience qu'avaient peut-être de nombreux artistes de leur difficulté d'adaptation au système social de leur époque, mais il ne faut pas projeter sur les époques anciennes des points de vue strictement modernes. C'est précisément ce que nous reprocherons à Adorno quand il écrit que : « même toléré dans le monde administré, l'art représente ce qui ne se laisse pas administrer et ce qu'opprime l'organisation totale ». Jimenez, le traducteur d'Adorno, souligne que « l'art ne se définit et ne peut se définir que négativement et par opposition à sa défiguration au sein d'une société qui tente de l'intégrer dans son circuit culturel, marchand et idéologique ». Cette analyse est moderniste.

En fait la question est de savoir si le caractère contestataire de l'art qu'Adorno veut faire apparaître au niveau de la forme (« toutes les oeuvres d'art, même affirmatives, sont polémiques ») révèle en effet une contestation individuelle, ou si la forme esthétique, dans la mesure où elle renvoie au système de valeurs dominant, n'est pas aussi répressive que l'ordre dominant lui-même.

La forme est polémique, dit Adorno, parce qu'elle tente de réconcilier l'irréconciliable. Hegel déjà affirmait que l'art est la conscience des malheurs d'une société. Nous pouvons ajouter qu'aujourd'hui encore les œuvres de Kafka ou de Sartre en témoignent.

Mais nous ne pouvons pas suivre les conclusions d'Adorno, reprises par Marcuse, lorsque, dans son souci moderne d'attribuer un caractère révolutionnaire à l'art (Art et révolution) [39], il finit par faire primer cette hypothèse d'un

[38] Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique,* op. cit., p. 337.
[39] Herbert MARCUSE, *Contre-révolution et révolte,* Éditions du Seuil, « Combats », Paris, *1973.*

caractère déchiré (et donc révolutionnaire) de la forme sur le fonctionnement politique de justification et glorification du système social dominant ; et cela d'autant plus que Marcuse légitime son analyse en invoquant le caractère d'universalité de l'œuvre d'art, dont il a démontré préalablement que c'est une mystification de l'idéologie bourgeoise : « Comme idéologie, l'art infirme l'idéologie dominante. Le contenu de classe est idéalisé, stylisé, il devient par là le réceptacle d'une vérité universelle dépassant le contenu de classe particulier ». Nous pensons que précisément la forme esthétique de l'œuvre d'art affirme l'ordre social dominant, réconcilie et occulte sous les apparences de la perfection formelle accomplie toutes les contradictions sociales. Cela jusqu'à la fin du XIXe siècle, quoique puissent signifier par exemple dans le théâtre, l'œuvre de Shakespeare où on a voulu découvrir des prises de position prolétarienne de lutte de classe, ou la contestation d'un Beaumarchais, qui renvoie en fait aux aspirations de la bourgeoisie française.

C'est une erreur complète d'interpréter l'art du XVIIIe à travers la conception gauchiste contemporaine de l'art. Les contradictions mêmes des textes de Marcuse, ses confusions en témoignent. La position d'Adorno sur ce point était elle-même trop exclusivement inspirée des démarches artistiques modernes depuis Dada. C'est depuis cette époque seulement que s'affirme largement le courant contestataire radical dans l'art.

C'est le moment, en effet, où Tzara, dénonçant la logique et le système de valeurs d'un ordre bourgeois humaniste qui a abouti à l'absurdité de la guerre de 1914-1918, veut balancer tout par-dessus bord. « Je détruis les tiroirs du cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter la main du ciel en enfer... »

« Ordre = désordre ; moi = non-moi; affirmation = négation... »

Hans Richter commente ainsi : « C'était toujours un même et puissant élan qui nous stimulait. Il nous poussait vers la dissolution, la destruction de toutes les formes d'art existantes, à la rébellion pour la rébellion, à la négation anarchiste de toutes les valeurs établies... une bulle d'air qui se percerait elle-même, un anti, anti, anti enragé, lié étroitement à un pour, pour, pour tout aussi passionné; le sens que nous déchaînions devenait de l'insensé, tout en restant toujours dans le domaine des sens. » [40]

Cette contestation, ce n'étaient pas quelques individus qui l'avaient déclenchée, c'était un événement social sans précédent; l'aboutissement de la logique et de l'ordre social bourgeois à la mort, celle des hommes, sans distinction de classe, dans les tranchées franco-allemandes.

---

[40] Hans RiCHTER, *Dada, Art et Anti-Art,* Éditions de la Connaissance, Bruxelles; texte original, Dumont Verlag, Cologne, 1965.

3. La fonction interrogative-critique de l'art sociologique.

Retour à la table des matières

À l'encontre de la tradition affirmative de l'art, et sans reprendre à son compte la démarche nihiliste des dadaïstes, l'art sociologique se propose d'exercer sa fonction de questionnement tant par rapport à l'art que par rapport à la société qui le produit. Si l'art imagea jusqu'au XXe siècle la bonne conscience de la société politique, l'art sociologique peut exercer un rôle de mauvaise conscience de la société capitaliste moderne.

L'un des problèmes les plus graves de nos sociétés industrielles me paraît être *l'inflation des réponses* stéréotypées pour toutes les questions possibles. Au point que le système des réponses occulte complètement l'existence des questions. Ce système s'est même perfectionné grâce au pluralisme des réponses disponibles, qui donne l'illusion à chacun d'avoir une pensée personnelle. Le prêtre, le syndicaliste, le professeur, les parents, l'homme politique, le publicitaire, l'agent immobilier, le service S.V.P., le Quid, l'Encyclopédie, le journal, la radio, la télévision, l'homme de gauche, les doctrines révolutionnaires, le marxisme, le fascisme, le Que sais-je?, tous donnent toutes les réponses, que chacun reprend à son compte selon les déterminismes socio-culturels qu'il subit, généralement à son insu. Nous avons des catéchismes pour tout, avec leurs croyants et les bureaucraties qui s'en servent. Une aliénation générale. Le politique nous dit : si vous voulez être heureux, votez pour moi. Le publicitaire nous dit : si vous voulez être heureux, achetez-moi. Le professeur nous dit : si vous voulez savoir ce qui est vrai, écoutez-moi. Même l'homme de gauche, avec sa bonne conscience, nous dit ce qui est mal et ce qu'il faut penser. Et chaque réponse toute faite que nous reprenons pour nous est une fiction de pensée personnelle. Notre liberté de pensée est une illusion. Et tous ceux qui s'emploient à nous fournir le catalogue par correspondance des armes et manufactures de la pensée, renforcent cette fiction en invoquant notre libre décision, notre intelligence, pour nous ingurgiter les réponses. Ils flattent le sentiment d'une responsabilité individuelle de décision, d'autant plus que nous en avons plus perdu le sens.

Les mass media sont un système de diffusion d'informations/réponses toutes faites et unilatérales, sans parole en retour possible. Il y a inflation d'information, mais il n'y a pas de communication réelle, parce que pas d'échange possible. Même dans le micro-milieu familial, la conversation entre deux personnes, sitôt rentrées du travail, se fait selon le schéma triangulaire dont le sommet est l'écran de télévision.

Et McLuhan, dont on a fait un champion de la technologie des mass media, alors qu'il en est le premier critique et le critique le plus radical si on se donne la peine de le lire, dit bien que le contenu des media, ce sont d'autres media, qui nous conditionnent politiquement, psychologiquement, mentalement, sans même l'ombre d'une activité réflexive. Nos structures sociales, nos comportements, notre schizophrénie chronique, notre logique, notre organisation politique sont déterminées à notre insu par ces prolongements technologiques de nos sens que sont les media. Nous *sommes complètement médiatisés.* À une idéologie de la profondeur qui valorisait l'être, qui plaçait dans notre géométrie mentale des paliers opposant la valeur d'une méditation intérieure à une idée « superficielle », a succédé une *société de surface.* Nous avons partiellement rejeté le mythe de la profondeur de l'être, de l'être en soi, de l'ontologique, lié peut-être à l'image de la matrice maternelle. Nous nous sommes arrachés de la caverne. Nous avons aussi rejeté la croyance à l'enfer d'en-bas et à la sagesse du très-haut. Nous sommes ici. À la surface. Et cette surface n'est même plus phénoménologique, à la façon dont la pensait Kant. Elle ne se confond plus avec l'idée du réalisme ou du déterminisme matérialiste des modes de production économique. *Cette surface, c'est le langage.* Lacan, continuateur de Freud, semble bien avoir décidé qu'il n'y a pas d'ailleurs que le langage, ou plutôt que le seul lieu où nous connaissions le subconscient, ou l'inconscient, c'est le langage lui-même. Les étagères ou les tiroirs du bas du meuble et du haut du meuble, le ça, le moi, le surmoi se retrouvent tous à la surface, médiatisés par le langage. Et toutes les analyses ne sont que des langages qui se substituent à des langages. L'analyse, la théorie, ce n'est que ce jeu de langages. Inutile de se prendre la tête dans les mains et de se livrer aux délices de l'introspection, d'aller en profondeur pour mieux se connaître soi-même. Comme on l'a déjà dit, plus je cherche en moi-même, plus je découvre les autres, car ma pensée, mes états d'âme n'existent dans ma conscience que médiatisés par le langage, qui est social et qui est les autres. Selon l'expression de Roland Barthes, la fiction de notre unicité, de notre individualité nous fait peut-être plaisir, mais ce n'est qu'une fiction.

Le langage est à la fois le lieu de la médiatisation sociale et de nos consciences individuelles. Donc le lieu de notre-liberté comme conscience des déterminismes sociaux qui nous produisent, mais aussi le lieu où s'exerce le pouvoir de la société sur nous. Êtres de surface, nous sommes traversés sans cesse, saturés par les mass media qui coulent en tous sens comme des masses huileuses et irisées. Les effets d'irisation nous séduisent, nous fascinent, mais

nous n'avons même plus le recours de la profondeur pour échapper à ce mouvement du bain d'huile euphorique où nous nageons.

Est-ce à dire que nous ne sommes presque rien, à peine des miroirs où se reflète la communication sociale ? Peut-être.

Il ne s'agit pas d'hypostasier la société avec un S, remplacer Dieu par la Société, comme le proposait Durkheim. Admettons que si les modes de production et la division du travail qu'ils impliquent déterminent les structures sociales, nous nous interrogeons devant une affirmation comme celle de Marx : « la société n'est pas composée d'individus », reprise ainsi par Althusser : « Ce qui constitue la société, c'est le système de ses rapports sociaux. L'homme est un mythe de l'idéologie bourgeoise ».

C'est une question qui restera ouverte, encore que personnellement je ne sois pas éloigné de le croire, à condition de préciser que les idées - les superstructures - peuvent réagir dialectiquement sur les infrastructures.

Même si nous considérons que Marx n'a compté que dans la mesure où ses idées s'identifiaient avec les intérêts de la classe ouvrière, il nous semble que la théorie du reflet, du miroir ou de la reproduction ne suffit pas à expliquer d'une façon mécaniste son impact sur les infrastructures des pays aujourd'hui socialistes. Et la dialectique sauve la fiction de la « liberté » individuelle de penser, de contester, de proposer des messages nouveaux, que le flux de la communication sociale ne véhicule pas encore, de mettre en question les réponses de la société dans la mesure où nous les vivons contradictoirement et où nous cherchons donc une nouvelle cohérence. Dans une société de classe l'individu est un miroir brisé. Je fais donc la synthèse dialectique de la pensée conforme à mes intérêts de classe et de la répugnance qu'elle m'inspire. La conscience déchirée, c'est la conscience dialectique, celle qui va confronter les contradictions et renouveler les problématiques. La force des idées nouvelles implique la clarté de leur formulation et l'adéquation dans l'analyse des contradictions sociales. C'est dans cette mesure qu'elle sera supportée et orchestrée par le groupe social dont elle reflète les intérêts, dont elle renforce la conscience, dont elle soutient la logique politique. Dans l'ensemble, j'ai personnellement le sentiment de participer à la stratégie de la classe intellectuelle qui, entre la classe bourgeoise et la classe ouvrière, dispute le pouvoir à la force économique des capitaines d'industrie auxquels la classe moyenne a délégué ses pouvoirs. On ne peut nier la force des idées, non par elles-mêmes, ni par leur vérité, mais par leur adéquation idéologique aux intérêts d'un groupe social. Ces idées peuvent sans doute transformer une société si le groupe qui les supporte obtient une victoire dans le système conflictuel des rapports sociaux. L'individu ne produit pas des idées personnelles, mais il peut intervenir dans la problématique sociale et la faire évoluer dialectiquement. C'est ce qui me justifie, en tant qu'individu, dans ma pratique socio-artistique,

même si je n'abandonne la responsabilité de ma « liberté » de pensée et de la stratégie de ma pratique artistique à aucun parti politique.

Nous pensons que toutes les réponses sont douteuses, soit parce qu'elles se donnent pour La Vérité, et non pas pour des positions idéologiques, soit parce qu'elles dissimulent des tentatives de prise de pouvoir par des groupes de pression pour exercer leur autorité sur les autres, et se justifier par des catéchismes rhétoriques. Avec la prise de pouvoir idéologique des réponses, viennent les hommes et leurs ambitions, viennent les systèmes bureaucratiques qui, sous couvert de garantir l'égalité des libertés, visent à prendre le pouvoir politique, puis à s'y maintenir à tout prix. La justification, le contenu et le but de la bureaucratie est la bureaucratie elle-même. La sclérose sociale.

Chacun s'emploie dans notre société à faire les questions et les réponses. Et il ne manque pas de citoyens confits d'ambition politique, aspirant aux joies de la vanité publique, prêts à réciter les meilleurs systèmes de questions / réponses, y compris ceux de la bonne conscience de gauche, si cela peut les conduire au pouvoir. Les appareils de partis politiques et leurs stratégies de prise du pouvoir sont, hélas, des données socio-politiques inévitables. Je n'y adhère pas. De ceux qui préfèrent faire les questions que les réponses, je n'en connais guère. Les philosophes pourraient avoir ce rôle. Dans la plupart des cas, ils ont davantage théorisé des systèmes de réponses que formulé des questions.

Existe-t-il une Vérité? Nous ne le croyons plus; nous savons qu'il existe un pluralisme idéologique conflictuel. La méthode interrogative -critique proposée pour l'art sociologique consiste à faire réapparaître les questions qu'occulte l'accumulation des réponses sociales, et à ne pas faire les réponses. Celles-ci relèvent du libre exercice de la responsabilité de jugement de chacun. Du moins devrait-il en être ainsi, si nous voulons échapper à une aliénation totale. Ce qui compte, à notre avis, ce n'est pas que quelqu'un ait appris et sache réciter la réponse, même la bonne réponse. Ce qui importe, c'est qu'il l'ait pensée lui-même, même si elle est fausse !

À partir de ce stade, ce qui compte c'est qu'il puisse ouvrir la bouche, sans que le flux des messages de la société s'y engouffre... D'où la tentative de perturbation des mass media et la valorisation des diverses formes de communication marginale, à quoi s'est engagé l'art sociologique.

On nous a beaucoup attaqués sur notre décision d'insister plus sur des questions que sur les réponses. On nous a objecté une attitude « engagée » politiquement, qui milite avec l'idéologie de gauche. On a voulu opposer tout récemment un art *socio-critique à* un art *sociologique*. De fait j'ai appelé socio-critique ma démarche dès 1971 et je l'ai toujours conçue ainsi. Dès le début, j'ai appelé interrogative-critique l'attitude de l'art sociologique. Engagé

politiquement dans le projet radical de transformer la société dans le sens de l'auto-gestion, l'art sociologique milite pour le droit aux questions et non pas pour le pouvoir des réponses. Et ce qui me parait essentiel dans l'auto-gestion, c'est moins le fait de se substituer aux bureaucrates pour exercer nous-mêmes leurs prérogatives dans des micro-organisations; c'est l'auto-gestion de la pensée. L'autogestion comme micro-bureaucratisme est peut-être une condition nécessaire à remplir, mais ce n'est pas là le but prioritaire. Ce qui importe, c'est d'assurer un maximum d'égalité des chances pour chacun de penser et de vivre comme cela lui plait, sans aliénation de son temps et de son espace. Ce qui importe, c'est d'échapper à la culture et à la morale sclérosée et répressive de la classe moyenne, à l'oppression des comportements stéréotypés, intellectuels, moraux et physiques, d'échapper aux rôles normatifs que nous impose cette société de classe moyenne intolérante et sûre de ses valeurs. Je doute que la dictature du prolétariat en France et l'avènement de la bureaucratie du parti communiste avec son dogmatisme puisse, au-delà de l'égalité des chances, briser le conservatisme et le puritanisme petit-bourgeois. J'ai peur qu'il en assure le pouvoir...

Il me semble que l'art sociologique peut prendre le risque politique de ne s'inféoder à aucun appareil de parti s'il s'engage réellement dans sa fonction interrogative-critique. Il ne prend là la place de personne et il est quasiment seul à se fixer comme but la résistance aux pouvoirs dogmatiques - au pouvoir des réponses et de leurs institutions.

Si je fais quelques exceptions, par exemple pour un Henri Lefebvre, il est manifeste que la plupart des philosophes contemporains, au lieu d'exercer cette fonction interrogative, rédigent des commentaires dans leurs cabinets. Cette scolastique ne pourra nous aider en rien dans notre vie. Elle a pour but d'assurer une chaire et une rémunération à leurs auteurs dans le système universitaire. Je me rappelle d'ailleurs très bien Derrida, dans un séminaire à Normale Sup., suggérant à ses auditeurs, futurs philosophes universitaires, de se spécialiser dans la philosophie scolastique du Moyen Âge, pas trop encombrée, qui offrait de bons sujets de thèse.

Cela veut-il dire que l'art sociologique, dans la mesure où il pose ici et maintenant *la question du sens,* dans une société où nous consommons à satiété des réponses, ait de fait une fonction philosophique abandonnée par ceux qui portent la casquette ? Je répondrais oui sans hésiter si cela n'était pas devenu aujourd'hui quelque chose de choquant d'imaginer que la philosophie puisse être aussi une *pratique ! Ce* que veut être l'art sociologique.

Si elle est philosophique, notre pratique interrogative n'est pas non plus une maïeutique au sens socratique, car nous ne cherchons pas par le jeu des questions à faire accoucher la vérité chez l'autre : quelle vérité ? Qui la connaît ? Nous ne disposons que de notre analyse sociologique et de notre

idéologie. Serait-ce cela que nous voudrions imposer aux autres, en le considérant comme la vérité, le dogme ? Certainement pas. L'important, ce n'est pas de « bien penser » pour les autres et de leur donner cette bonne pensée à consommer. Dans une société qui n'est plus productrice de sens, mais consommatrice de signes, il faut faire resurgir l'interrogation sur le sens. Certes l'inquiétude sur le futur crée des conditions favorables à ce questionnement. Mais dans l'ensemble il apparaît que, soit du fait du conditionnement, soit en raison du souci du présent immédiat (occultant l'incertitude de demain), la consommation des marchandises et l'intérêt sexuel suffisent à satisfaire la pulsion libidinale de la plupart de nos contemporains.

Il est vrai que la force du processus de massification joue un rôle très déterminant. Les structures anonymes puissamment intégratrices des mass media et du développement urbain prennent en charge chacun d'entre nous et conditionnent nos pensées. Le système bureaucratique qui exerce une pression grandissante sur notre société et qui veille au bon ordre de nos opinions et des rôles sociaux que nous devons assumer conformément aux normes collectives, assure le contrôle de cette intégration et de cette uniformisation. Il va de soi que dans une telle société, la fonction interrogative de l'art sociologique ne peut être que critique et perturbatrice. L'art sociologique vise à susciter des prises de conscience désaliénantes, à créer des structures dialogiques, impliquant l'engagement de la responsabilité de chacun. C'est dans ce but qu'il élabore une pratique pédagogique d'animation, d'enquête, de perturbation des canaux de communication.

L'expression « interrogative teaching » semble assez adéquate. Une telle démarche recourt à un « matériel pédagogique » et vise à une communication dont la mise en scène peut être celle de l'œuvre d'art, lorsque la critique vise l'idéologie artistique elle-même. Ainsi je considère - et j'utilise - les essuie-mains et les toiles marquées de contre-empreintes de main, le système chromatique tricolore (hygiène de la peinture) comme du matériel pédagogique. Il en est de même des sachets de déchets d'œuvres d'art, des panneaux de signalisation artistique, des boîtes de pilules, des bandes vidéo, ou d'un certain nombre d'actions, etc. C'est chaque fois le moyen d'une interrogation sur la fonction du lieu culturel, sur le statut idéologique de l'œuvre d'art, sur les divers conditionnements socio-culturels. Autant de prétextes, de méditations pour arriver au débat avec l'autre, initié ou non (cela change les niveaux de communications), qui est le moment important d'une démarche pédagogique. Ce qui compte, c'est d'ouvrir ce débat. Cette démarche pédagogique peut aller de l'enquête jusqu'à la provocation, le débat devant toujours intervenir à un moment ou à un autre.

Ce questionnement philosophique, parce qu'il interroge des systèmes affirmatifs qui ne veulent pas être interrogés, apparaît comme subversif. Et ce genre de philosophie se fait rare. À leur façon, Nietzsche, Reich, Marcuse,

Illich, Henri Lefebvre, les Situationnistes français ont posé la question philosophique. Ces quelques réflexions visaient à expliciter l'idée d'une pratique artistique utopiste.

4. Un nouveau concept artistique, celui de stratégie.

Retour à la table des matières

L'art est une production idéologique dans une société de classes. La pratique artistique, si elle demeure marginale par rapport au système établi et répressif de l'idéologie dominante, offre la possibilité de contester cette société dominante et son appareil technologique et bureaucratique. En cela, elle est une pratique utopiste négative contre l'ordre bourgeois.

Cette situation de l'art et cette possibilité sont fondamentales dans l'élaboration théorique et pratique de l'art sociologique. Les problèmes traditionnels d'un formalisme esthétique, qui signifiait la réconciliation avec Dieu ou avec la Société, qui pouvait embellir la laideur, et qui s'est compromis constamment au cours de l'histoire avec l'idéologie de la classe dominante, ne nous intéressent plus, si ce n'est comme objet historique d'une critique idéologique, d'une démystification, libérant l'exercice de la pratique artistique d'aujourd'hui.

Cette pratique s'inscrit dans une réalité sociale donnée et contraignante, où la démarche artistique est inévitablement imbriquée dans toutes sortes de contradictions, qu'il ne s'agit pas de se dissimuler pudiquement, mais au contraire qu'il convient de révéler. Pas question de se faire attacher au mât du bateau comme Ulysse pour bien jouir sans aucun danger du chant des Sirènes pendant que les matelots rament obscurément, après qu'on leur ait bouché les oreilles à la cire. Pas question de s'en tenir à une théorie abstraite et d'éviter la pratique, pour mieux garder les mains pures, comme le philosophe de Kant. La pratique est absolument nécessaire et elle pose désormais le problème non plus de son esthétique, mais de sa stratégie. Comment agir dans le champ social pour le transformer ?

Ceux qui rejettent un tel projet, sous prétexte qu'il faut d'abord faire la révolution politique au niveau des infrastructures économiques, sans quoi les phantasmes artistiques de quelques artistes vite récupérés par le système sont

illusoires et vains, font une analyse trop élémentaire. En effet, il est clair que la classe ouvrière n'est plus une classe révolutionnaire dans les sociétés industrielles avancées : elle est embourgeoisée dans la classe moyenne. Faut-il alors compter sur les minorités ethniques et sur les peuples du Tiers-monde pour faire cette révolution préalable ? Peut-être, mais certainement pas avec notre culture, que nous voudrions leur imposer selon un impérialisme aussi douteux que l'ancien prosélytisme religieux qui lia son sort au colonialisme.

En revanche, comme le suggère Marcuse, il faut espérer que la crise économique du capitalisme - et j'ajouterai pour les pays socialistes les excès du système de répression bureaucratique -permettront une brèche, une rupture dans le système, assurant la valorisation des nouvelles exigences (fin de la sur-répression, auto-gestion de la pensée, diminution de l'aliénation du temps et de l'espace) que la *Nouvelle Gauche* s'efforce, en attendant, de penser et de confronter au système actuel. Préparer les voies d'une révolution culturelle, en attendant que la crise des infrastructures offre l'occasion d'agir. Certes, les événements de mai 68 en France n'ont pas abouti à un succès politique. Encore faut-il remarquer que le bilan en demeure largement positif du point de vue idéologique. Quant à la crainte que la lutte révolutionnaire contre le système favorise le risque d'instauration d'un régime fasciste pour lutter contre le désordre, c'est une crainte irréaliste dans les pays de démocratie bourgeoise. Le danger de sur-répression technocratique paraît beaucoup plus imminent dans ces démocraties dont les structures institutionnelles se calquent sur la mécanique cybernétique, et permettent le même contrôle informatif. Il y a un rapport dialectique entre infrastructures et superstructures, de telle sorte que la pratique artistique, qui agit sur un champ idéologique crucial, peut avoir des effets à terme sur l'organisation sociale du travail. Il convient de ne pas négliger la dialectique de la pratique culturelle.

Comment se traduit dans la *pratique* cette substitution du concept de *stratégie* aux exigences traditionnelles de l'esthétique ou de l'invention de formes nouvelles, dans le projet de l'art sociologique ? Examinons les conséquences selon leurs différents aspects : méthodologique, économique, institutionnel ; et selon leurs différents modes : déviance, perversion, refus.

Du point de vue méthodologique, la sociologie ne peut guère nous aider, du fait que la plupart des méthodes qu'elle a élaborées sont constatatoires et manipulent les groupes sociaux en faveur du pouvoir politique ou économique qui finance les enquêtes. Nous devons inventer des méthodes de dynamisation de la communication dialogique, d'animation, le but à atteindre dans la pratique de l'art sociologique étant toujours le débat.

Du point de vue économique, il est clair qu'une telle pratique doit mettre en question le statut socio-économique de l'art et en particulier le statut de marchandise réifiée et spéculable dans la société bourgeoise. Indépendamment

de diverses manifestations publiques, qui ont été réalisées, le fait que l'artiste ne produise plus d'œuvres pour le marché pose le problème de son statut économique. Non seulement l'artiste doit pouvoir vivre, mais encore il faut qu'il puisse financer sa pratique. Cela implique nécessairement un métier, qui assure son indépendance matérielle vis-à-vis du marché de l'art, qui lui offre l'expérience vécue des contraintes quotidiennes de la société - ce que la traditionnelle tour d'ivoire de l'artiste vivant dans son atelier lui interdisait souvent - et cela suppose que l'artiste obtienne dans certains cas des « honoraires » pour un travail, comme l'obtiennent un acteur de théâtre ou un interprète musical : il doit se battre pour cela en veillant à ne pas se « faire acheter » par le système. Dans certains cas aussi, l'artiste, libre vis-à-vis du circuit des galeries d'art, peut rechercher du côté des universités et organismes de recherche des crédits, par exemple pour une enquête/animation sur une population. Mais je ne suis pas sûr que le caractère privé des universités américaines permette d'envisager ce qui n'est en France encore, il est vrai, qu'un espoir et non une réalité.

Comme on l'a vu, le problème institutionnel est étroitement lié au problème économique de l'art. Dans notre pays, où nous avons un musée Pompidou disposant d'un budget énorme destiné à assurer le prestige artistique de la société bourgeoise, la stratégie de l'art vis-à-vis des institutions est un problème très important : la dénonciation de ce musée/cathédrale par le collectif d'art sociologique n'est pas suffisante pour traiter ce problème...

Introduire dans le système social contraignant des déviances, détourner l'usage habituel de l'enquête, interférer dans les mass-media pour y introduire (espace blanc dans le journal, silence à la radio, troc dans une émission de télévision) la possibilité d'un feed-back, valoriser les diverses formes de communication marginale, ce sont des tâches qui répondent aux objectifs de l'art sociologique.

Marcuse, évoquant « la fin de l'utopie », insiste sur ces possibilités : « Peut-on et comment peut-on développer des éléments que vous appelez hérétiques à l'intérieur de l'ordre établi ? Je répondrai qu'il y a encore dans la société existante des fissures, des interstices, à l'intérieur desquels on peut pratiquer ces méthodes hérétiques sans pour autant se sacrifier inutilement et sans raison » [41]. Ainsi est suggéré d'éviter la violence, en renforçant la lutte idéologique. C'est bien la même stratégie que la nôtre, liée à l'urgence théorique d'une analyse sociologique matérialiste de l'art, à quoi nous ne serons pas trop nombreux à travailler.

Mao Tsé-toung, passé maître ès stratégie politique, recommandait lors des *Entretiens de Yenan*, à propos de la lutte contre le Japon, que les artistes

---

[41] Herbert MARCUSE, *La Fin de l'utopie,* Éditions de Minuit, Paris, p. 29.

communistes s'unissent « avec tous les écrivains et artistes, depuis les sympathisants du Parti et les écrivains et artistes de la petite bourgeoisie, jusqu'aux écrivains et artistes de la bourgeoisie et de la classe des propriétaires fonciers qui sont pour la résistance au Japon ». Il considérait cela comme un tout premier devoir.

Cette stratégie, le collectif d'art sociologique l'a appliquée en 1975 dans les expositions collectives qu'il a organisées sur les thèmes des structures socio-économiques de l'art, de la méthodologie, de la communication. Si d'autres considérations stratégiques, tenant notamment au confusionnisme théorique qui risquait de s'ensuivre sur le projet de l'art sociologique, ont prévalu pendant un temps, cette stratégie peut cependant être reprise. Elle n'exclut pas, en tout état de cause, la lutte au sein de l'union, comme le suggère lui-même Mao Tsé-toung qui ajoutait : « au sein d'un front uni, l'union sans la lutte ou la lutte sans l'union, comme dans le suivisme de droite ou l'exclusivisme ou le sectarisme de gauche sont des lignes politiques également erronées. Ce qui est vrai en politique l'est aussi en littérature et en art. »

5. Critique de l'idéologie avant-gardiste.

Retour à la table des matières

L'art sociologique se situe en dehors de la concurrence avant-gardiste, il en critique l'idéologie et rejette les critères de nouveauté, d'originalité, ainsi que de chapelle. Il lutte contre la notion marchande d'avant-garde. C'est pourquoi les manifestations thématiques d'art sociologique ont été organisées en 1975 dans la plus grande indifférence envers les cloisonnements et étiquettes de l'art, que les artistes ont rarement choisis eux-mêmes. Nous ne craignons pas, dans ce domaine, de réinterpréter les données de l'histoire de l'art, sans nous enfermer dans les schémas des historiens d'art idéalistes ou du commerce. La pertinence d'une oeuvre par rapport au thème et son efficacité critique sont des critères nécessaires et suffisants pour qu'elle nous intéresse.

Ce qui importe - attention, une avant-garde peut en cacher une autre ! - ce n'est pas de renouveler annuellement la micro-scène de l'art élitaire, c'est de renouer avec les problèmes sociaux les plus larges, de sorte que la démarche

de l'art sociologique ne concerne plus seulement les lieux clos des musées et de leurs publics initiés, mais la conscience quotidienne et profane.

L'art sociologique, ce peut être autre chose que les chromes que chaque marque de voiture veille à changer chaque année pour favoriser la nécessité symbolique d'acquérir le nouveau modèle.

L'analyse sociologique de l'avant-gardisme pourrait se faire selon le même schéma et avec les mêmes concepts que l'analyse de la mode.

Des analyses de Baudrillard sur la vente aux enchères feraient avancer cette critique sociologique de l'idéologie avant-gardiste : il y voit « un des hauts lieux de l'économie politique du signe » [42].

L'achat de l'œuvre d'avant-garde relève souvent de la nécessité sociale d'acquérir un prestige par la dépense somptuaire symbolique qui néglige la valeur esthétique, si ce n'est comme légitimité symbolique (spirituelle) de la dépense inutile. En faisant la part évidemment du Lumpen-proletariat artistique qui obtient seulement des succès d'estime avant d'obtenir la cote.

Un artiste a pris tout particulièrement la responsabilité de valoriser l'idéologie de l'avant-gardisme : Ben Vautier, qui a fait de la nouveauté un credo. « Le beau est dans le nouveau » affirme-t-il depuis 1958. Il a repris en cela la tradition de Marcel Duchamp, de façon caricaturale.

La substitution du critère de nouveauté à celui de beauté, même si elle est intéressante parce qu'elle gère une démystification et implique l'idée « tout est art », « n'importe quoi est art », ne peut éviter l'écueil du dandysme ou du formalisme. C'est la nouveauté de la forme ou du dire qui prévaut sur l'adéquation à un objectif réel. La machine intellectuelle de l'artiste en proie aux angoisses du concours Lépine s'affole et se dérègle. Il arrive que la nouveauté pour la nouveauté tourne à vide, sans plus de but, et perde tout sens, même celui de l'absurde, en même temps que sa charge de provocation.

À l'inverse, une pratique socio-pédagogique se moque de l'idée de nouveauté et se méfie radicalement du dandysme bourgeois et commercial qui en résulte.

Ce n'est pas parce qu'une démarche a été déjà engagée par d'autres, poursuivie ou abandonnée, que cette démarche ne serait plus bonne, aussi longtemps qu'elle est capable de transformer des attitudes mentales.

---

42 Jean BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe,* Gallimard, Paris, 1972, pp. 127 et suiv.

L'art sociologique se situe par rapport à l'histoire, qui évolue et se soumet à ses contraintes ; il ne se soucie pas de jouer les coureurs de Marathon de la nouvelle nouvelle ; l'art sociologique s'adresse autant et plus au public large qu'au micro-milieu élitaire avide d'inédit, il ne veut pas dépendre de la mode. Or le grand public ignore l'avant-garde. Et sans se soumettre aux contraintes politiques qui font, par exemple, du parti communiste un parti conservateur dans le domaine culturel, parce que sa clientèle électorale (ou le prolétariat dont il assume la mission historique) baigne dans le kitsch sous-produit passéiste de la culture bourgeoise (c'est cela l'aliénation culturelle), l'art sociologique prétend faire passer les problèmes de communication avant ceux du dandysme. Opérant dans le champ de la « conscience possible de la masse », selon l'expression de Goldmann, l'art sociologique met en question ce conservatisme culturel de la masse, mais il s'oblige à travailler avec.

La lutte de Marx, de Lénine, contre l'« avant-gardisme » est inacceptable en ce sens qu'elle a voulu soumettre les démarches artistiques à la volonté de propagande d'un dogme et valoriser une esthétique réaliste socialiste qui est en fait petite-bourgeoise. De même la peinture « révolutionnaire » des peintres chinois maoïstes n'a rien abandonné des chinoiseries et japonaiseries d'antan. Cette contradiction ne peut apparemment être surmontée.

Pourtant il est possible de travailler à la fois au niveau élitaire et de la masse, et de tenir compte des recherches les plus actuelles, dès lors que la pratique artistique s'évade des poncifs esthétiques de l'image passéiste, pour se poser en termes pédagogiques de communication et de transformation sociale.

Une pratique sociologique n'est plus esthétique, ni formelle, elle est réaliste, sans passer nécessairement par l'image.

Cela implique évidemment que l'art sociologique n'a pas de style.

À la différence de l'art conceptuel qui est tombé dans le piège de l'image et a fini par se créer un style reconnaissable, l'art sociologique n'a pas à participer à la surenchère de la création formelle. Non seulement l'art sociologique ne saurait avoir un style particulier, mais il pourrait dans ce domaine cacher son jeu et apparaître dans des styles variés, anciens ou nouveaux, si cela devait favoriser l'efficacité de sa communication, ou permettre une critique envers les valeurs esthétiques, pour lesquelles nous avons une méfiance radicale, dans la mesure où elles véhiculent les valeurs idéalistes.

Refusant tout esthétisme comme valeur à atteindre, mais ne l'excluant pas par principe non plus, s'il est d'un usage pertinent dans un processus de communication, l'art sociologique pose en tout état de cause le problème de la qualité, non seulement dans les moyens qu'il met en œuvre, mais aussi dans le

but qu'il se fixe et qui est en définitive la qualité des rapports sociaux inter-individuels.

L'art sociologique semble avoir pu s'écarter du problème de l'esthétique dans la mesure où son but n'est plus la fabrication d'objets ou d'images, ayant inévitablement des qualités formelles qui appellent l'attention, mais la communication, le questionnement, le débat avec l'interlocuteur. Il est difficile de fixer son attention sur « l'esthétique » du débat. Il est vrai que le matériel utilisé par l'art sociologique - matériel pédagogique -peut éventuellement avoir des caractéristiques visuelles, mais celles-ci, soit sont très secondaires par rapport à l'idée qui est exprimée, soit font l'objet d'une part du questionnement lui-même, comme dans un certain nombre de mes propres travaux. Ils ne sont pas présents dans le débat à titre d'expression formelle, à titre de médiation, mais comme objet même du débat critique sur l'idéologie de l'art.

En outre, il y a déplacement du problème en ce sens que le débat met en question en fin de compte la société et les relations inter-individuelles, pour envisager leur transformation, dans le sens d'une meilleure qualité de ces rapports sociaux, et sans doute d'un « art de vivre ». C'est le passage de l'esthétique visuelle à la qualité de la vie profane, autrement dit l'abandon des valeurs formelles du visuel, du spectacle, comme ont pu dire les situationnistes, et la valorisation du vécu.

Si le problème de l'esthétique devait se reposer un jour à nous, nous devrions sans aucun doute le poser en termes de dialectique. J'écris cela en pensant à la nécessité de perturber la théorie gestaltiste de la « bonne forme » qui guide encore l'idéologie contemporaine du beau, aux « espaces de catastrophe » de René Thom et à l'ennui que me procure la musique classique ou contemporaine dès que je peux deviner seconde après seconde la suite de la ritournelle. Une esthétique de l'imprévisible, de l'aléatoire inorganisé, non structuré, est-ce concevable ?

6. L'hygiène de l'art.

« Nous devons dire aux masses de se dresser elles-mêmes contre leur propre analphabétisme, leur propre superstition, leurs propres habitudes anti-hygiéniques ».

Mao Tsé-Toung,
Le front uni dans le travail culturel, 1944.

Retour à la table des matières

L'hygiène de l'art engagée en 1971 visait à me - nous -débarrasser du bazar culturel pesant que d'autres ont appelé le supplément d'âme, le musée imaginaire, les chefs-d'œuvre du génie humain, et qui nous collaient aux semelles. Tant d'œuvres inoubliables, qui de la Joconde, reproduite à plusieurs milliards d'exemplaires, au concerto No 1 de Tchaïkovsky vendu en 1975 encore à plus de 4 millions d'exemplaires, nous empêchent de voir, d'entendre, de penser, de sentir, comme des œillères pour les chevaux. Bien entendu, il ne s'agit pas de penser ou de sentir en dehors du champ culturel, comme si nous pouvions redevenir de bons (ou de méchants) sauvages et produire de la pensée naïve. Nous sommes dans l'histoire, dans une culture et il n'y a pas de lever de rideau qui puisse effacer ce passé. Il s'agissait de penser contre, ce qui est encore penser avec : l'hygiène de l'art n'a eu de sens que par rapport à l'art et en tant qu'art. En outre, ce n'était pas une attitude dadaïste, iconoclaste ou nihiliste, ou comme d'autres l'ont écrit, une attitude fasciste, sous prétexte que je proposais la déchirure des oeuvres d'art. C'était presque une attitude sage : la déchirure comme pédagogie, visant à expliquer la fonction sociologique, politique, marchande de l'art dans la société, à susciter le débat critique, avec les moyens de l'art lui-même. La provocation comme méthode. Et j'étais là pour répondre aux insultes, aux agressions défensives, faire rebondir les questions. Dire la vérité sur l'art, de façon interrogative-critique.

Au-delà de la démystification de la fonction politique de l'art comme légitimation du pouvoir politique, de la critique du fétichisme de l'art comme marchandise, j'ai éprouvé, aussitôt après la curiosité de la découverte de l'avant-garde, une répugnance pour tant de médiocrité, d'imitation, d'affairisme, de névrose maniaque, d'hypocrisie accumulées dans un micro-milieu si étroit et dérisoire. Je m'étonne d'un système où les artistes qui se disent engagés et militants contre la bourgeoisie se retrouvent rituellement dans tous

les vernissages mondains de la bourgeoisie pour se faire voir, chercher le client riche et flatter servilement le critique d'art de service. Il ne se passera rien de nouveau de ce côté-là. Il suffit, quand on doute du bien-fondé de ce dégoût, d'aller faire un tour de vernissage ou de traverser une foire internationale de l'art. Cette médiocrité tient dans la plupart des cas à l'incapacité d'une pensée critique. Des demi-pensées d'autodidactes qui atterrissent dans l'esthétisme et s'y récupèrent. Ce qui assure le succès de la médiocrité, c'est la quantité de gens qu'elle concerne et satisfait.

J'aurais déjà trop parlé de tout cet art, s'il ne détenait pas le pouvoir idéologique et marchand de la médiocrité, qui en fait un phénomène encombrant. Car cette production bénéficie de l'ignorance des intellectuels vis-à-vis de l'avant-garde. Si l'art contemporain était, comme l'économie politique, soumis à l'analyse critique de la classe intellectuelle, ce serait un carnage. Il n'en resterait presque rien, qui puisse résister à la démystification.

Malheureusement, pour des raisons sociologiques assez claires, les sociologues restent pour la plupart fidèles à leur admiration pour les couvercles impressionnistes de boîtes à bonbons, et en parlent assez lamentablement. Et les artistes eux-mêmes s'esclaffent d'admiration devant la profondeur des Marcelin Pleynet qui donnent l'illusion de penser en renversant la syntaxe de phrases phraseuses. Nous baignons en plein obscurantisme.

Cette polémique engagée contre l'idéologie artistique a suscité des réactions violentes. Entre les accusations de nihilisme, de fascisme, de dadaïsme, de rationalisme exacerbé, laquelle choisir? Ce qui m'importe, c'est que le débat. ait lieu, car selon l'expression d'Adorno, « par la haine de l'art l'œuvre se rapproche de la connaissance ».

Sorel, dans ses *Réflexions sur la violence*, notait : « Pendant vingt ans, j'ai travaillé à me délivrer de ce que j'avais retenu de mon éducation ; j'ai promené ma curiosité à travers les livres, moins pour apprendre que pour nettoyer ma mémoire des idées qu'on lui avait imposées. »

Il s'agit d'œuvrer avec l'art, contre l'art, pour transformer la société. C'est peut-être s'attaquer au problème de la société par un petit bout. Est-ce sûr ?

Adorno, cependant, soulève de nombreuses objections à un tel projet, notamment le risque de « désenchantement du monde ». Citant l'œuvre de Becket, Adorno estime que « la création littéraire s'est retranchée dans l'abandon sans réserve au processus de désillusion qui détruit le concept du poétique ». Il s'agit là, selon lui, de la perte par l'art de son caractère artistique.

Expliquer complètement (?) c'est, selon lui, la « barbarie » : « totalement objectivée, l'œuvre d'art, en vertu de sa légalité rigoureuse, devient un simple fait et disparaît en tant qu'art ». Selon quelle vertu ? et selon quelle légalité ?

L'hygiène de l'art est encore de l'art, car elle n'a de sens que par rapport à l'histoire de l'art, et parce qu'elle emploie les moyens non seulement de la théorie critique, mais aussi de l'art lui-même. Ce qui marque peut-être l'option et les limites de l'hygiène de l'art.

Et il faut souligner que l'hygiène de l'art ne déclare aucunement « la mort de l'art », au sens hégélien annonçant la réalisation de l'Idée, car l'art sociologique ne prétend pas avoir un « contenu social de vérité ». Il ne peut que se critiquer lui-même, critiquer sa fonction idéologique et politique qui compromet irrévocablement sa vocation poétique.

Malevitch déclarait : « l'art n'a pas à se soucier plus longtemps de servir l'État et la religion. » Mais voilà justement ce que l'art ne peut éviter de faire s'il n'est pas décidément utopiste et critique.

Chapitre IV

La pratique du collectif d'art sociologique

La pratique du collectif d'art sociologique pose fondamentalement les problèmes de la communication. Ses différentes démarches ont été celles de l'animation, de l'enquête, de la pédagogie. Elles ont visé notamment les institutions culturelles, les comportements de la vie quotidienne, l'identité individuelle, les attitudes mentales.

1. Art et communication : un thème nouveau.

Retour à la table des matières

Le thème « art et communication » est devenu un thème central dans la démarche de nombreux artistes contemporains. En fait, se pose la question de savoir s'il implique de diffuser l'art pour tous, ou de faire un art de masse, ou d'abandonner la conception traditionnelle de l'art pour passer dans la problématique de la communication.

Je pense que nous avons explicité clairement le contenu et le but critique de cette communication. Il ne s'agit pas de communiquer pour communiquer : encore que nous constations la plupart du temps une confusion entre la diffusion (qui est inflationniste et qui exclut l'échange, la réponse du récepteur vis-à-vis de l'émetteur, diffusion unilatérale sans « voie de retour ») et la communication qui implique l'échange et qui à elle seule constitue un objectif important pour l'art sociologique, dans la mesure où cet échange engage une responsabilité réciproque et critique.

De fait, l'art pourrait devenir autre chose qu'une marchandise, spécialisée pour le plaisir raffiné et la spéculation d'une élite initiée. L'art sociologique s'efforce nécessairement de franchir le vide social qui entoure les recherches dites d'avant-garde.

Poser le problème de la communication c'est aussi soulever celui de la non-communication, du langage qui cache ou qui permet de cacher et d'échapper à l'autre. La psychanalyse contemporaine fait en effet objection à l'idée de la communication comme thème de l'art. J. F. Lyotard, s'inspirant de Lacan, affirme : « on ne peint pas pour parler, mais pour se taire » (Freud contre Cézanne). Il affirme que les œuvres *sont* là, comme Hegel le disait des montagnes qu'il regardait ; il les considère comme « un corps libidinal absolument muet, *impénétrable,* parce qu'elles ne cachent rien, c'est-à-dire parce qu'elles n'ont pas leur principe d'organisation et d'action *en dehors* d'elles-mêmes (dans un modèle à imiter, dans un système de règles à respecter), impénétrable parce que sans profondeur, sans signifiance, sans dessous ».

La position de Lyotard valorise l'idée d'œuvre d'art comme énergie cristallisée, figée, comme simple flux d'énergie sans code génétique - mais que les codes capitalistes de la valeur marchande, dans l'économie libidinale, vont investir d'un interdit, d'une qualité d'objet fétiche. Il refuse l'idée que l'œuvre puisse être un langage dont le code communique.

De deux choses l'une, ou Lyotard nous propose de rallier *l'obscurantisme,* toute tentative d'élucider le message de l'œuvre étant fondamentalement fausse. Et un petit effort d'analyse de l'œuvre, ce que Lyotard appelle avec ironie « la passion moderne de faire parler toute chose », rend facilement compte du dispositif langagier que Lyotard veut ne pas faire parler. Ou bien nous admettons que l'œuvre ne dit pas toujours ce qu'elle explicite : dans ce cas, avec Lacan, nous pouvons apprendre à distinguer deux niveaux de signification : ce que l'œuvre déclare dire et ce qu'elle dit *tacitement,* à la limite et malgré elle, parce qu'elle s'inscrit dans un (des) courants idéologiques historiques producteurs de significations sociales.

Prenons l'exemple de l'art minimal, celui dont Sol Lewitt dit que l'artiste détient seul le sens, incommunicable à l'autre. Nous ne considérerons pas l'artiste comme le détenteur d'un langage unique personnel, hors histoire, hors idéologie, ni la forme que prend « l'énergie libidinale » qu'il produit comme hors histoire, hors idéologie. Je veux dire : à supposer même, avec Lyotard, que l'œuvre soit de l'énergie de surface, dont il ne faut pas rechercher le sens dans l'inconscient, dans la psychologie des profondeurs d'un artiste traumatisé qui aurait mal surmonté son complexe d'Oedipe (ou autre), toujours est-il que les déterminants socio-historiques vont fixer les attitudes de l'homme et la forme esthétique de l'œuvre.

Quand un artiste minimaliste propose un grand cube (Sol Lewitt) ou une série de parallélépipèdes (Donald Judd) il est clair que le public non initié ne comprend pas en quoi cela peut être de l'art, sauf par la désignation muséographique du lieu et de l'étiquette nominative. Mais idéologiquement il est évident qu'un cube ascétique de 3 ni d'arête en acier poli dans une grande salle de musée de 10 ni sur 10 est un monument déifiant la géométrie qui règne sur notre environnement technologique contemporain. Le fait que le regard non initié soit aveugle, aliéné au sens idéologique, c'est typiquement la situation du poisson qui ignore son milieu habituel, l'eau. Le spectateur de Donald Judd devient incapable de la *distanciation,* qu'une démarche critique rétablit.

De même sommes-nous aveugles à la plupart des déterminismes sociaux qui nous agissent et c'est une tâche pour l'art sociologique de percer ce voile, de traverser ces tâches aveugles ou scotomes, pour « dévoiler » l'ordre qui nous produit à notre instigation et à notre insu tout à la fois. Valoriser l'obscurantisme au nom du mythe énergétique plutôt que de faire un effort incessant de *dévoilement* critique, c'est certes une démarche que nous ne suivrons pas. « C'est poétiquement que l'homme habite » écrivait Hölderlin, pour nous proposer d'assumer (de maîtriser) notre incapacité habituelle à déchiffrer. Une démarche interrogative-critique, c'est celle qui préfère le déchiffrage idéologique incessant, à la limite de l'angoisse peut-être, avec la conscience de son impossibilité ou de ses limites, mais avec la volonté de déceler des *relations* entre les valeurs. Ce n'est pas difficile, à la réflexion, de découvrir que les minimalistes déifient (ou dénoncent, pour qui veut en voir, le rôle répressif) la géométrie dans notre monde contemporain, lié à une technologie, à une économie industrielle et politique, à une poussée démographique. C'est mieux que de dire « voilà », « c'est ainsi », « cela *doit* ne rien vouloir dire ». Considérer l'œuvre d'art comme un dispositif de cristallisation... dans un champ énergétique, c'est se plaire à déclarer la sur*valeur* de l'énergie sur le *sens* (code idéologique), en succombant à la tentation de n'en pas chercher le (les) sens.

Il est vrai que là encore Lyotard est malheureusement cohérent avec lui-même dans son but obscurantiste, puisqu'il considère que tout discours

discursif sur l'art est une faiblesse, une diminution de l'énergétique de l'œuvre, qui en neutralise « la force cristallisée » : « c'est parce que l'énergétique libidinale reste occultée qu'un tas d'idéologies discursives vont être possibles sur ce genre d'objet ».

L'alternative serait donc, selon Lyotard, entre le dévoilement de l'énergie *(magique : il* dit *libidinale)* et l'explicitation du sens idéologique au prix de l'occultation du flux énergétique. Et mieux vaudrait la première attitude que la seconde ! Nous préférons peut-être choisir les deux, même si elles sont dialectiquement la négation l'une de l'autre, ou si elles sont l'objet de deux regards successifs. Nous souhaiterions une clarification que Lyotard ne souhaite sans doute pas, de peur de valoriser immanquablement le discursif sur l'énergétique. Il y a chez Lyotard une vague tentation de rejoindre les idées les plus folles de W. Reich avec son *Orgone Energy Accumulator !*

Si nous reprenons tranquillement le problème de la communication, nous abordons la question des codes et de la polysémie du message. Nous sommes dans une situation schizophrénique, où le langage contient tout et masque, autant qu'il la désigne, la réalité ; nous évoluons pour ainsi dire sur la passerelle du langage jeté entre soi et l'autre, sans jamais connaître les deux rives, ni soi, ni l'autre. Est-il possible de communiquer hors code ? D'échapper à la structure du langage et de faire passer un message ? Un cri ? Ça ? Personnellement je ne le pense pas, quoi qu'en aient pu dire les écrivains du cri, de la pulsion, du sexe, du hors-langage que voulurent être Artaud et Bataille. L'expression de l'irrationnel, de l'astructurel est éminemment codée. Toute communication se fonde sur un code, fût-il chimique, biologique, magnétique, s'il n'est pas social. Et toute communication humaine, au niveau du passage à la conscience, est nécessairement informée par les codes sociaux et les valeurs idéologiques. Encore n'est-il pas nécessaire de trancher la question par le petit jeu des preuves et des réfutations en ce qui concerne les démarches de l'art sociologique, dont il est clair qu'elles se développent nécessairement au niveau de la conscience, de l'attention lucide, de la pensée formulée qu'implique le questionnement critique. Sans quoi notre tentative n'aurait plus aucun sens. C'est en d'autres termes ce que je soulignais plus haut en indiquant que l'enquête ou la provocation impliquent la démarche pédagogique du débat. L'inconscient véhicule trop d'aliénation et sa théorie ou son expression consciente sont trop mystifiées pour que l'art sociologique puisse exercer sa fonction critique à ce niveau. Notre tâche est plutôt de dénoncer ces mystifications sociales que produit l'idéologie de l'art comme expression de l'inconscient.

L'art sociologique agit donc au niveau des codes de communication, avec le but d'en perturber le jeu, d'en questionner les fonctions idéologiques. De même qu'on ne peut pas agir en dehors de la société sur la société, en se mettant à la place illusoire de quelque dieu transcendantal, on ne peut pas agir

de l'extérieur des codes sur les codes. Toute théorie, toute pratique est située dans la société qu'elle analyse ou veut transformer, dont elle est elle-même une production idéologique. L'art sociologique est *dans* la société, par rapport à laquelle il tente d'établir une relation dialectique, dans les codes de la communication et dans les conditionnements socio-culturels qu'il veut perturber. Seul Dieu pourrait être en dehors, s'il n'était pas manifestement un fantasme collectif. C'est là qu'apparaît nécessairement le statut de l'art sociologique. Ses limites épistémologiques sont claires, ce qui n'atteint en rien son pouvoir transformateur.

Cela étant dit, comment franchir ce vide social qui sépare les démarches artistiques du « grand public » ? Cela pose le problème des lieux de la communication, de ses modes et de la nature des messages. Devons-nous nous mutiler en public, jouer a la roulette russe pour nous faire entendre de gens qui ne veulent pas entendre ? Il faut peut-être se demander d'abord pourquoi ils ne veulent pas entendre, ou pourquoi ils ne nous prêtent pas attention.

L'art contemporain est une forme de culture initiatique, que seule peut comprendre - et pas toujours - la secte des vernissages d'expositions. Le grand public l'ignore et ne saurait la comprendre dans la plupart des cas. Certes, cette production élitaire s'est considérablement développée à l'époque contemporaine, mais elle est cependant submergée par la culture des mass media. Tenter un retour aux sources populaires pour rétablir le contact avec le grand public (ce que fit le romantisme littéraire du XIXe siècle) serait illusoire quand ces « sources » sont taries. Mieux vaut sans doute rechercher, dans les nouveaux courants culturels orchestrés par les mass media, des modes de communication et des thèmes avec lesquels pourraient être repensées les pratiques artistiques élitaires. Les difficultés demeurent considérables, si l'on en juge par exemple par la peinture pop américaine, d'Andy Warhol à Lichtenstein, qui demeure initiatique (il est vrai que le media pictural du pop reste très sophistiqué).

Doit-on considérer que la production artistique contemporaine des musées et des galeries est une culture morte, dont nous ne serions plus que les épigones ou les pleureuses quand nous y débattons sur l'art ou lorsque j'y présente les 300 sachets hygiéniques d'œuvres déchirées ? Les thèmes de la mort, de l'archéologie, les mises en scènes muséographiques (vitrines, etc.) dignes de collections ethnologiques, qui sont une bonne part de la production artistique récente, sont-ils un phénomène de résonnance par rapport à la mort de cet art hérité du passé, hérité de la « galaxie Gutenberg » que bousculent les nouveaux media audio-visuels ? La question n'est pas morbide. Elle est ouverte !

Mais faire des expositions dans la rue en accrochant des peintures (même sans châssis) entre les balcons, c'est prendre la rue pour une cimaise et vouloir

de force (même avec l'autorisation municipale) imposer une culture initiatique, faire l'occupation culturelle d'une rue qui ne l'a jamais demandé et dont le seul tort est d'être bien située ! Les gens de la rue ont aussi une culture. Venir en affirmant : « Notre Culture c'est bon pour vous », c'est nier leur culture. Là n'est pas notre propos. Faire des expositions dans les usines, voilà de bonnes intentions ! Accrochons Mathieu et Vasarely chez Renault, entre les chaînes de montage de voitures... Là n'est pas non plus notre propos.

Ce que je ne peux pas penser - à propos de quoi je ne peux pas formuler une pensée - est un objet, une image, un son que je ne peux pas m'approprier. Une œuvre d'art contemporaine qu'un spectateur non initié au code avant-gardiste rencontre sur son chemin est généralement rejetée par lui agressivement dans la catégorie *fumisterie, infantilisme ou « ça n'a pas de sens »*, car c'est la seule catégorie où il peut maîtriser cet objet, exercer son pouvoir sur lui. Il est entendu que chacun admet son infériorité devant un texte ou un phénomène scientifique qui n'est pas de son ressort. Mais personne n'admet qu'une oeuvre d'art échappe à son jugement, selon cette illusion que la culture, surtout visuelle, est pour tous. Et telle est l'attitude constante du grand public face à l'art initiatique de l'avant-garde.

Est-ce à dire qu'une peinture, une œuvre musicale, sont avant tout la pensée qu'elles expriment - variables selon le code du déchiffreur? Philippe Sollers l'a dit une fois clairement et je le crois aussi. Nous sommes donc au niveau du code. Et dans l'art un code inconnu est pensé comme non-sens.

Mais de nouveaux peintres affirment aujourd'hui que la production picturale est pulsionnelle, ou qu'elle est quelque chose d'autre qui exprime autre chose que le langage, dont le langage ne pourrait pas rendre compte. Et cela je ne le crois pas. Toujours selon l'idée que le contenu d'un media est un autre media. En effet, que se passe-t-il lorsque je regarde un tableau nouveau pour moi, ou la mise en scène et le rituel d'une « action » artistique. Certes, je peux - et je le fais rapidement -inventorier la matérialité factuelle de ce que je vois. Je peux le décrire, probablement très mal si je ne le comprends pas. Dès lors que m'apparaît clairement la pensée - l'intention - que l'auteur a voulu exprimer, l'œuvre communique. Je peux me l'approprier, la regarder en ce sens que j'ai découvert la clé du code de ce langage visuel, le plus souvent grâce aux explications de l'auteur ou d'une tierce personne. Ce regard n'épuise pas la lecture de l'œuvre dans la mesure où une partie du langage n'est pas déchiffrée par moi, mais j'ai la conscience que cette communication est partielle. Je peux aussi faire une autre lecture de l'œuvre, celle de sa signification idéologique et sociologique, souvent non consciente chez l'auteur qui a valorisé l'idée de son originalité et veut ignorer les déterminismes de la société qui le produit (et le fait le plus souvent basculer dans des stéréotypes éculés). La lecture, l'appréciation, voire la jouissance d'une oeuvre d'art apparaissent dans l'élucidation du langage visuel qu'opère le langage conceptualisé. C'est là

aussi que s'exprime sa force. Un jeu de langage en dehors duquel l'œuvre ne me communique rien. Passage d'un code à un autre, avec ses faiblesses, ses manques, comme dans toute traduction.

La fameuse distinction établie par Abraham Moles entre message esthétique et message sémantique ne peut être retenue que s'il est bien entendu que toute lecture d'un message esthétique inhabituel consiste dans sa réduction à un message sémantique, avec les risques d'erreur ou d'ambiguïté que cela suppose, alors qu'un message donné d'emblée comme sémantique comporte moins de risque de fausse interprétation. Ce qui peut varier considérablement dans la lecture tient au codage et à l'attitude culturelle du lecteur, à sa « sphère de mentalité », comme on dit, au repérage banal de signes déjà connus et que l'esprit n'interroge plus.

Que penser dans une telle conception de démarches visant à déconstruire des codes, à les détruire, comme ont pu faire les impressionnistes par rapport au néo-classicisme, ou les fauvistes quand ils ont procédé au décodage systématique de la couleur par rapport aux valeurs réalistes ou symboliques. Il semble que dans un premier stade, ces démarches soient comprises essentiellement comme une contestation, un refus d'un ordre esthétique (social). Lues ainsi, elles sont elles-mêmes refusées par les tenants de l'ordre ancien. Les impressionnistes furent d'abord accusés de ne savoir ni dessiner ni peindre. Les fauvistes furent taxés de folie. Cette première signification se complique généralement d'une interprétation liée à l'idéologie sociale nouvelle, qui recode autrement ces démarches de rupture. L'exemple de l'exploitation - et de la trahison - du dadaïsme dénonçant l'absurdité des valeurs humanistes et rationnelles de la bourgeoisie abîmées dans la guerre de 14-18, par le surréalisme grand champion et mystificateur de l'évasion onirique, en est un exemple évident. Toutes les démarches de rupture ont été recodées et interprétées selon les nouveaux besoins de la cause idéologique. Comment pourrait-il en être autrement ? Quel geste pourrait demeurer définitivement sans signification ? Même l'acte gratuit a été abondamment interprété et codé. Et toute démarche révolutionnaire qui veut transformer la société cherche évidemment à coder son message pour assurer sa communication. Le rejet d'un code est une attitude explicite de refus d'un système de valeurs. Le décodage est pensé par rapport au code. Il y puise donc sa première signification.

Se pose ici une question de stratégie. Dans une société où les codes et la syntaxe du langage véhiculent l'idéologie dominante surrépressive, ne faudrait-il pas envisager une déconstruction qui viserait à faire surgir la polysémie, la multiplicité des sens possibles partout où le langage social a un pouvoir réducteur, unidimensionnel? Cette démarche peut prétendre être révolutionnaire en brouillant le sens, ou en exploitant les possibilités de non-sens du langage et donc de déviance.

La peinture, la poésie, le rêve retrouveraient dès lors tous leurs droits. Ce point de vue, que soutiennent des peintres, s'oppose à l'idée d'une pédagogie visant à démystifier l'art et à en proposer un mode de lecture réducteur, comme nous l'avons tenté jusqu'à présent.

Plusieurs objections nous paraissent cependant devoir être retenues pour nous inciter à préférer notre stratégie qui propose en effet un seul sens, mais négatif (non pas affirmatif). En effet, nous avons déjà souligné que l'idéologie du mystère artistique a toujours contribué à justifier spirituellement l'exercice politique de la classe dominante. D'autre part cette polysémie de sens n'est peut-être pas réelle, chaque « lecteur » étant déterminé par son appartenance de groupe social dans une lecture réduite à un seul sens (affirmatif).

La pratique de l'art sociologique a un rôle à jouer dans les musées et galeries, dans la rue et sur les mass-media. Mais selon des modalités différentes dans chaque cas.

Il paraît nécessaire de faire porter la critique de l'idéologie artistique sur l'art élitaire, qui se survivra sans doute longtemps encore. Cette critique doit se faire dans les lieux initiatiques, musées et galeries, qui sont le vrai support social de cette activité. C'est là que ce travail est le plus crucial et que sa diffusion peut être le mieux orchestrée. C'est dans le milieu élitaire, qui est politiquement divisé, que la critique idéologique peut être le plus efficace. Le questionnement de l'art sociologique peut s'exercer de façon dialectique par rapport à ce milieu culturel; une récupération partielle n'empêchera pas une part d'efficacité durable. Je ne crois pas que les photomontages de John Heartfield aient perdu leur efficacité aujourd'hui.

La pratique sociologique dans la rue et sur les mass-media ne peut agir avec les mêmes moyens et elle vise évidemment moins à remettre l'art en question qu'à exercer sa fonction interrogative critique sur les valeurs et les conditionnements de la société elle-même. Les enquêtes de Jean-Paul Thénot hors du milieu artistique, les interventions de Fred Forest dans les rues de Montpellier ou de São Paulo, ou dans les journaux et à la télévision, débordent nettement la problématique de l'art. Cependant leur efficacité réelle, telle qu'on peut en juger actuellement, s'exerce finalement plus sur l'idéologie artistique, par le biais des revues d'art qui en assurent l'information, que sur la société elle-même où ce sont des gouttes d'eau dans la mer. De telles pratiques - dont mes expériences personnelles -participent des deux publics, élitaire et large ; déjà nettement sociologiques, elles sont encore artistiques : la séparation entre ces catégories devient floue; ce flou caractérise et notre époque et la rupture que l'art sociologique est en train d'opérer par rapport à la mise en question de l'art (l'hygiène de l'art) dont il est né.

L'orientation de ces démarches conduit-elle à un art de masse ? Surtout pas. Ce serait le contraire du propos de l'art sociologique. Un art de masse ne peut exister que dans un pays fasciste : l'idée en est exécrable. C'est l'un des buts de l'art sociologique précisément de lutter contre le processus de massification aliénante. Loin de nous l'idée de souhaiter le renforcement des conditionnements systématiques ! L'art de masse n'existe pas, à moins de tourner à la propagande organisée par un dictateur qui *communierait* avec son peuple... Un art pour tous serait un art pour le prolétariat dans une société qui aurait éliminé les classes sociales ? (En Chine ?). Or nous souhaitons l'avènement d'une société sans classes. Nous voulons donc un art pour tous? Si nous demeurons réalistes, je réponds non, parce que ce serait l'art de quelques-uns imposé à tous par le pouvoir politique. Tous évoque alors le mot « totalitaire ». Non, merci. Ce serait l'art au service du pouvoir, du dogme, de la répression.

En revanche, si je quitte le domaine de l'imagerie, des poncifs esthétiques, bref de l'art, tel qu'on le pense *pour* la masse, *pour* tous, et que j'en reviens à l'idée de l'art comme *questionnement critique,* à l'art *par* tous, au *questionnement par* tous, je réponds oui. C'est cela le projet de l'art sociologique.

L'art sociologique a reconnu l'importance des mass-media, soit qu'il recherche des méthodes de perturbation, comme s'y est employé Fred Forest, soit qu'il porte son attention sur les modes de communication marginaux. [43]

Je n'insisterai pas ici sur ces démarches, publiées par ailleurs, mais qui sont significatives. Les expériences de Fred Forest dans les journaux, à partir du carré blanc dans *Le Monde* en 1972, à la radio, à la télévision (le petit écran transformé en marché aux puces), ont montré l'impossible : manipuler en tant qu'artiste les mass media réels pour les questionner critiquement.

Il semble d'autre part que le développement des moyens de diffusion de masse ait occulté l'importance des sub-cultures et des sub-media, ou media marginaux. Pourtant on peut affirmer que la communication, avec l'échange qu'elle implique, est actuellement impossible dans le cadre des technologies de diffusion telles que radio, télévision, grande presse ou cinéma commercial. Les media marginaux se sont développés par réaction à la prise de pouvoir des mass media. Hommes marginaux, les artistes doivent réinventer des media marginaux. On est étonné de découvrir par exemple dans le contre-usage d'un petit objet banal - le tampon de caoutchouc -non plus par les bureaucrates mais par les artistes, dans les correspondances et les envois postaux qu'ils échangent, une sorte de tam-tam tribal artistique, qui nous révèle l'existence d'une sub-culture - ses valeurs et ses structures - très active et critique vis-à-

[43] Cf. Hervé FISCHER, *Art et Communication marginale 1,* Éditions Balland, Paris, 1974 et *Art et Communication marginale II,* Éditions Écart, Genève, 1977.

vis de la société contemporaine. Ce « tatouage » postal prend plusieurs formes. Les textes et les dessins des tampons créés par les artistes font apparaître des thèmes récurrents : contre-institutions, interrogations sur la communication, contestation de la société industrielle ou bureaucratique, numérotations et pseudo-enregistrements, authentifications dérisoires, appropriations, affirmations de valeurs, poésie visuelle, activité artistique ou ludique (accumulations de tampons, tampons-montages, etc.).

L'analyse de ce phénomène marginal aigu et de ses thèmes fait apparaître une nouvelle problématique de la production artistique. Au-delà des sciences traditionnelles de l'art (philosophie esthétique, psychologie, phénoménologie) la sociologie de l'art et de la communication apparaît comme une approche plus pertinente.

2. Vidéo sociologique : une anti-télévision.

Retour à la table des matières

À l'inverse de ceux qui, tels des chercheurs, appliquent leurs talents d'artistes à esthétiser la télévision et à lui arracher des effets lumino-cinétiques nouveaux, les artistes sociologiques s'efforcent d'utiliser la caméra vidéo comme un révélateur critique des rites sociaux, des gestes et comportements de la vie quotidienne, ou comme un appareil à dynamiser, accélérer les processus de communication. La caméra vidéo est un œil qui interroge, un oeil voyeur qui met mal à l'aise la personne regardée, la situant en rupture avec ses attitudes stéréotypées enseignées par la société, ou qui l'élève soudain à la conscience de sa responsabilité - responsabilité de ce qu'elle pense, de ce qu'elle dit devant le public virtuel, innombrable que symbolise la caméra.

Il faut distinguer deux rôles de la caméra : en *temps réel* et en *temps différé.*

En *temps réel,* la caméra agit comme un élément de mise en scène de la communication du groupe, médiatisant la présence de toute la conscience sociale, voyeuse virtuelle d'une communication dynamisée dans le sens de l'exhibitionnisme. Elle suscite des phénomènes d'autoscopie qui modifient les rapports inter-individuels dans le groupe et qui peuvent créer le psycho- ou le

socio-drame : brusque mise en question du système de défense ou jeu des réponses apprises. Dans ce cas, la caméra vidéo crée le rythme de l'événement, elle crée un temps social nouveau, qui est un temps réel.

En *temps différé,* c'est-à-dire lorsque les images sonores du temps réel sont rediffusées à un autre public, généralement beaucoup plus large, le rythme des images propose au spectateur un temps irréel, différent de celui qu'implique le moment et le lieu (appartement ou lieu culturel où le téléspectateur suit l'émission). Pour que ce télé- ou vidéo-spectateur soit retenu ou « capté » par le petit écran, il faut que le rythme de l'émission ou du vidéo-tape soit plus rapide que le temps réel du lieu et du moment. C'est ainsi que la télévision américaine saisit l'attention du téléspectateur en brusquant, en accélérant le rythme de l'action et si possible son intensité dramatique (exemple : le western ou le policier). Bien des manifestations vidéo lassent l'attention parce que les vidéo-tapes, en temps différé, ne créent pas une accélération du temps suffisante pour fasciner l'attention d'un public habitué par ailleurs à visiter les musées au rythme moyen d'une minute par oeuvre.

Les artistes qui, dans les musées, créent des environnements vidéo, proposent de fait aux visiteurs de vivre une expérience en temps réel.

La vidéo sociologique me parait pouvoir exercer mieux sa fonction interrogative critique dans la rue que dans le musée, puisqu'elle veut agir en temps réel et intervenir dans les processus de communication. Dans le musée, elle ne peut guère que témoigner du travail fait à l'extérieur et proposer l'exemple de ses méthodes à d'autres artistes. À moins qu'elle ne crée l'événement en introduisant dans le-musée le temps réel simultané de la vie extérieure, ou qu'elle n'agisse dans le temps réel du musée par processus autoscopique critique.

C'est par sa marginalité nécessaire et par ses attitudes interrogatives critiques que la vidéo sociologique s'oppose aux télévisions officielles, dont la fonction politique est de donner à toutes les questions des réponses tranquillisantes et d'intégrer les individus aux systèmes sociaux.

L'avantage considérable de la vidéo comme medium artistique, c'est qu'elle ne suscite pas de blocage culturel, chacun étant habitué à regarder le petit écran. Le medium facilite la communication, à l'inverse des musées ou des galeries.

Mais l'image du petit écran sue l'idéologie dominante par tous ses électrons; son esthétique stéréotypée (cadrage, etc.) autant que ses messages sont à remettre en question. Comme la vidéo est avant tout une image de télévision, c'est peut-être à la massification télévisuelle qu'elle peut s'attaquer le plus directement. C'est ce qui m'a conduit à réaliser des œuvres vidéo anti-

télévisuelles *(Critical T.V. works).* Ainsi, le « journal » débite les nouvelles quotidiennes, mais le gentil speaker est vu de dos, regardant dans le même sens que le téléspectateur. En déréglant la mise en scène rituelle de l'émission de télévision, il est possible de créer un phénomène de distanciation, qui révèle soudain au spectateur le caractère artificiel d'images qu'il croyait naturelles. (Europe No 1 a exploité cet état de fait en lançant le slogan publicitaire : « Europe 1, c'est naturel ».) Ce travail critique à l'encontre de la télévision, qui me parait être une des vocations évidentes (et la moins traitée) de la vidéo par les artistes, ouvre un champ inépuisable d'investigation.

Les démarches de Fred Forest avec la vidéo ont porté notamment sur la dynamisation de la communication, sur l'autoscopie, la reconstitution interrogative d'environnements liés à la vie quotidienne et à ses gestes : le repas, les gestes du coiffeur et du professeur, l'appartement, etc...
[44]

3. L'enquête.

C'est la contribution de Jean-Paul Thénot qui a orienté la démarche du collectif dans le sens de l'enquête. Lui-même en avait organisé depuis 1970 un certain nombre, auprès d'échantillons petits mais représentatifs de l'ensemble de la société et donc en dehors du milieu artistique. En cela, ses enquêtes se distinguaient de celles de Hans Haacke.

Jean-Paul Thénot, dans un texte de 1974, explique le sens de l'enquête dans l'art sociologique selon les termes suivants

Pratique artistique et interventions sociologiques

Retour à la table des matières

Depuis 1970, ma pratique artistique, souvent occultée par une incompréhension ou un phénomène de mode, est une attitude possible de ce *qu'il convient d'appeler « art sociologique ».*

---

[44] Fred FOREST, Art sociologique, UGE, coll. 10/18, Paris, 1977.

Plutôt que d'ajouter des éléments ou de procéder à des définitions plus ou moins limitatives et fragmentaires, mon propos sera de décrire ma pratique, non pas en tant qu'exemple à suivre, mais comme une démarche, à la fois artistique et critique.

Dans le champ artistique spécifique, comme dans le champ culturel global, ma pratique consiste à effectuer un certain nombre de remises en question.

Les prémisses de ma démarche, énoncées au bas d'un envoi postal intitulé « Constat d'existence » et expédié en juin 1970, mentionnaient les destinataires suivants : d'une part un public spécialisé (presse, critique d'art, collectionneurs, galeries et musées internationaux...), d'autre part un public non spécialisé. 300 personnes choisies par des tables de nombres au hasard.

Ce premier envoi postal définissait ma prise de position par rapport à un certain nombre de systèmes plastiques contemporains. Les deux envois suivants, volontairement didactiques, énonçaient des exemples possibles de matérialisation de la notion de progression, choisie arbitrairement comme système plastique, dans son sens le plus large.

La mise en question des significations et surdéterminations possibles d'un message, selon qu'il est perçu en tant que phénomène artistique ou en tant que phénomène d'une autre nature, et son retentissement sur le destinataire, surtout s'il est contacté par des moyens de diffusion postaux et aléatoires (tables de nombres au hasard) présentait à mes yeux un intérêt dépassant de loin une simple communication.

Le dialogue avec autrui est possible et ouvert, chacun pouvant proposer sa propre vision et intervenir au niveau même du phénomène créateur.

Diverses actions eurent lieu en 1971, sous forme de concours. Quel que fût leur lieu officiel de réalisation (Biennale de Paris ou galeries), ils permirent par leurs circuits de diffusion la manifestation, non seulement de professionnels de l'art, mais aussi de non- spécialistes, choisis arbitrairement par des tables de nombres au hasard.

Une analyse succincte du contenu des réponses reçues et des actions réalisées permettait de constater qu'un nombre important de personnes exprimait plus ou moins ses préoccupations. Mais elles ne pouvaient faire l'objet d'une étude plus approfondie, malgré des essais de classification, car elles émanaient d'un public varié mais non représentatif d'une catégorie professionnelle donnée, ou d'une population définie.

Le recueil et l'exploitation des données ne pouvait se faire que par la mise en place de méthodologies plus appropriées, permettant de joindre des

populations déterminées et d'assumer la pratique d'interventions sociologiques véritables, ainsi que l'analyse et le contrôle des différentes variables.

Les questionnements, réalisés sous forme de sondages, sont effectués auprès de toutes les catégories socioprofessionnelles, par le choix d'échantillons représentatifs de la population.

À partir de 1972, les personnes ne sont plus contactées par des tables de nombres au hasard mais par les méthodes habituellement utilisées dans des enquêtes. Une double approche qualitative et quantitative permet une extrapolation des résultats obtenus sur un certain nombre de personnes, au champ social tout entier.

Un pré-sondage cerne les propositions initiales en précisant les thèmes à explorer. Un sondage est ensuite effectué sur un échantillon représentatif de la population. Le mode d'échantillonnage consiste à tirer au sort les personnes à contacter, en tenant compte des grandes catégories qui divisent la population : âge, sexe, profession... Les proportions existant dans chaque catégorie concernée sont respectées, en référence à des données statistiques objectives (Insee).

Cette technique repose sur l'échantillonnage et il est mathématiquement démontré (calcul des probabilités et loi des grands nombres) que l'on peut extrapoler les résultats obtenus sur un certain nombre d'individus, à un plus grand nombre.

Les résultats bruts, communiqués individuellement à chaque personne, après dépouillement, permettent, en informant, une nouvelle prise de conscience. Ils montrent que les réactions à propos de tel mot, image ou chose ne sont pas uniquement subjectives, mais s'inscrivent, parmi d'autres, dans le champ social. Cette pratique, non directive et objectivante, porte à la fois sur le vécu concret et perceptif ainsi que sur l'imaginaire et la réalité mentale.

Sous forme d'expérimentations, un certain nombre de propositions sont soumises au public par sondage (catégories de contenu, couleur, forme...). Il s'agit, outre d'infirmer ou de confirmer leur valeur communicative et cathartique, d'analyser leur valeur sémantique, en fonction des représentations mentales qu'elles suscitent.

Chaque intervention se propose, par une approche de l'imaginaire, d'estimer le retentissement et la force significative de certains mots, signes ou éléments présentés d'une part sous forme linguistique (mot), d'autre part sous forme perceptive (réalité ou reproduction).

En fonction de la pertinence de la proposition et des liaisons associatives se produisant chez les individus, l'élément inducteur déclenche des représentations mentales. Elles oscillent entre des associations souvent évoquées, aux références collectives, et des associations très rarement exprimées, aux références plus individuelles qu'archétypiques.

Les questionnements, comme les travaux d'analyse ultérieure, qui ne prétendent pas établir des lois, mettent en évidence dans un contexte socio-économique et historique donné, les conditionnements, réflexes et attitudes, issus des déterminismes sociaux.

Au-delà de la vigilance consciente, des tensions sont mises à jour, inhérentes à chacun en fonction de son histoire, de son mode de réaction, de ses conditions de vie. Le dépouillement des réponses ne présente aucun caractère d'exhaustivité, étant effectué à un moment donné, dans un champ culturel donné. Dépassant un contexte uniquement communicatif ou thérapeutique, la banalité apparente des propos recueillis renvoie, au-delà des mots, à la structure et aux rôles sociaux que révèle le langage.

Si les méthodes utilisées pour l'approche quantitative et qualitative généralisable ne sont pas destinées, à leur origine à être appliquées au champ artistique (socio-psychologie, sémantique...) elles n'en sont pas moins révélantes.

Les analyses sont justifiables. Se situant au-delà d'une socio-dynamique du questionnement, elles participent d'une socio-analyse en cours.

On a reproché à Jean-Paul Thénot de ne faire porter ses enquêtes (faute de moyens) que sur des échantillons de cent ou deux cents personnes. L'objection serait valable si le but de Thénot était plus ou moins scientifique : décompter les réponses dominantes dans l'ensemble social (et donc les renforcer). Or son but consiste à faire prendre conscience aux personnes interrogées du caractère stéréotypé de leurs réponses (qu'elles croyaient originales) ; de telle sorte qu'elles puissent mettre en question leurs déterminismes sociaux, résister à la manipulation politique du processus de massification. Puisque c'est un fait que nous croyons les uns et les autres de plus en plus à notre liberté ou originalité de pensée, mais qu'en fait nous pensons réellement de plus en plus la même chose que les autres. Thénot procède à un détournement de la méthodologie de l'enquête.

Les questionnements de Jean-Paul Thénot ont porté sur les conditionnements réflexes individuels vis-à-vis de problèmes comme l'identification avec les animaux (et les rejets), le sens qu'évoquent les couleurs, les matériaux (marbre, carton, bois, soie, etc.), sur les attitudes vis-à-vis des prix des œuvres d'art, etc.

Le collectif a participé à l'exposition organisée à Paris en 1974 par Bernard Teyssèdre sur le thème « l'art contre l'idéologie » en interrogeant un échantillon représentatif (en dehors de la galerie) sur ce que signifiaient aux yeux de chacun les différentes oeuvres d'art « engagées » présentées dans l'exposition.

Enquête du collectif d'art sociologique sur l'exposition.

« L'art contre idéologie ».

Le collectif se proposait d'intervenir d'une part à un niveau d'animation par la vidéo : des images vidéo réalisées dans la galerie et sur les œuvres présentées étaient reproposées dans un deuxième temps dans divers lieux non artistiques : bistrot, gare, supermarché.

Le collectif intervenait d'autre part à un niveau de sondage par un questionnement ; cette autre approche tendait, tant à partir de la représentation photographique des oeuvres que par leur description, à visualiser l'impact idéologique qu'elles pouvaient comporter, en rapport avec leur contenu. Ce sondage fut effectué auprès d'un échantillon représentatif de la population.

Questionnaire

Qu'évoque pour vous la présentation de documents extraits des registres publics, concernant des propriétaires d'immeubles ou de taudis en location, dont les photographies devaient être exposées en 1971 dans un musée de New York ?

Qu'évoque pour vous l'exposition d'un ensemble de travaux effectués sur la population ouvrière de Tucuman en Argentine, réduite au chômage et à la misère par la fermeture des sucreries ?

Qu'évoque pour vous la présentation devant le *Guernica* de Picasso de photos d'enfants massacrés au Viêt-nam ?

Qu'évoque pour vous l'exposition dans une galerie d'art, d'une affiche de la Commune de Paris derrière des barbelés ?

Qu'évoque pour vous la présentation dans un lieu artistique d'inscriptions en tous sens faites au poinçon et au chalumeau sur des plaques de métal ?

Qu'évoque pour vous, dans une galerie d'art, la présence d'une guillotine blanche à laquelle on accède par une série d'inscriptions, indiquant les étapes de la condamnation à mort ?

Qu'évoque pour vous la présentation, dans une galerie d'art, d'une alternance d'images culturelles et pornographiques découpées dans la presse ?

Qu'évoque pour vous un tank doré escaladant un monceau de lettres dorées de l'alphabet ?

Qu'évoque pour vous la présentation d'une émission de télévision dont l'image est oblitérée par un large rectangle noir ?

Qu'évoque pour vous l'enquête que nous faisons auprès de vous sur l'exposition « L'art contre l'idéologie » ?

Ces questions successives portaient sur des œuvres de Hans Haacke, du Groupe de Rosario, du Guerilla Art Action Group, de Serge Oldenburg, de Bernard Teyssèdre et Louis Chavignier, de Michel Journiac, de Rabascall, de JeanFrançois Bory, de Sosno.

Dans bien des cas la pratique de l'enquête trouve son développement nécessaire dans l'animation.

4. L'animation

Retour à la table des matières

C'est Fred Forest qui a le plus orienté la démarche du collectif dans le sens de l'animation, celle-ci consistant à dynamiser des situations de communication dialogique et à créer des événements sociaux. Ainsi des réalisations, avec l'aide de la vidéo, comme la marche de São Paulo par Fred Forest qui avait loué les services de quelques hommes-sandwiches portant des pancartes blanches et empruntant un itinéraire lié à des souvenirs révolutionnaires récents, suscita l'embouteillage complet du centre de São Paulo par l'attroupement d'une foule que le simple fait d'une communication « blanche » sous un régime fasciste avait mobilisée. Des « autopsies » de rues (rue Augusta à São Paulo, rue Guénégaud à Paris), des « promenades sociologiques » chez les petits commerçants du quartier ont créé des micro-événements sociaux. L'animation d'un groupe de retraités dans le sud de la France où Fred Forest mit entre les mains des personnes âgées une caméra vidéo, suscita par exemple l'organisation d'une fête (anniversaire avancé de quelques jours) et

son enregistrement vidéo en simultané. Ce fut une découverte (autoscopie) de ce groupe de personnes âgées par elles-mêmes, grâce à la vidéo.

L'organisation de trois expositions d'art sociologique en 1975, la participation à la première exposition de vidéo en Pologne, avec Tomek Kawiak la même année, l'invitation par Fred Forest de Mme Soleil au musée Galliera en 1975, les expériences de l'ensemble du collectif à Neuenkirchen en 1975, à Venise et à Perpignan en 1976, mes interventions dans le micro-milieu artistique international, pour y susciter la généralisation (ce fut une inflation...) de l'usage de medias marginaux (1974-76), puis des contre-institutions ou institutions marginales créées par des artistes (1976), sont autant d'interventions dans différents milieux, qui tentent d'y bousculer les habitudes (et les usures) pour créer une situation d'événement et catalyser des processus sociaux figés ou à peine ébauchés. Fred Forest définit ainsi lui-même sa démarche :

« Le beau métier de peindre » et « l'expression du moi » disparaissent définitivement ici pour laisser place à un mode d'action *qui intervient à vif dans le tissu des institutions, cet ensemble des actes et des idées toutes instituées que les individus retrouvent chaque jour à chaque seconde devant eux.*

Ma pratique (artistique ou ?) consiste à introduire un élément étranger « perturbateur » ou « dynamiseur » dans le jeu permanent de ces structures. La substance même de la réalité sociale est choisie comme matériau et champ d'expérience. Chaque intervention contribue par apport d'un paramètre supplémentaire à modifier l'équilibre interne du système, à révéler ses contradictions, à établir de nouveaux échanges d'information.

Cette pratique se développe par des actions tous azimuts utilisant dans chaque cas approprié les formes, les modalités, les media adéquats (animation directe, presse, radio, télévision, vidéo). Ce champ d'investigation, bien qu'il s'appuie logistiquement sur le micro-milieu artistique des arts plastiques, vise en réalité l'espace social global. En créant des « états de crise », en favorisant la communication sociale par la mise en place de dispositifs dialogiques, en dynamisant les rapports sociaux dans la rue, dans une maison de retraite ou dans les journaux, en procédant à des déplacements d'information, nous entendons appuyer notre pratique sur une action directement reliée aux sociétés humaines, à leurs groupes, a leurs phénomènes sociaux.

L'enquête-animation réalisée par le collectif d'art sociologique de Neuenkirchen en juin 1975 s'est développée autour du thème « Neuenkirchen est-il un paradis? »

Dans un village situé entre Hanovre et Hambourg, au milieu de la lande du Lünebourg, le collectif invité par l'Office franco-allemand de la jeunesse et la Galerie Falazik est parti à la découverte des habitants. Une vidéo-gazette réalisée en interviewant les uns et les autres sur ce qu'ils pensaient de leur vie à Neuenkirchen (le boulanger, le pasteur, les jeunes, les vieilles dames, les ouvriers, les paysans venus pour l'office religieux du dimanche, les commerçants, les clients du supermarché local) a été montrée à tous le dimanche après-midi au café Müller. Ce fut l'occasion d'un rebondissement des discussions. Mais, dans l'ensemble, il apparut que beaucoup préféraient ignorer les problèmes, comme pour les faire disparaître.

Je décidai donc de poser la question : « Neuenkirchen est-il un paradis ? » Non, répondit alors le maçon en chômage, et ceux qui regrettaient de devoir aller chercher du travail à Soltau ou même plus loin; oui, affirmèrent les vieux qui aspiraient avant tout à la paix.

Nous réalisâmes simultanément d'autres actions : la pharmacie, le contrat socio-thérapeutique proposé par Jean-Paul Thénot, ainsi que le questionnement (Befragung) proposant à chaque personne rencontrée d'écrire dans le cadre d'un formulaire/tampon la question la plus importante qu'elle souhaitait poser, afin que l'ensemble des questions soit ensuite affiché et présenté aux habitants de Neuenkirchen pour qu'ils puissent comparer leurs questions avec celles de leurs voisins et découvrir une image diversifiée des préoccupations générales.

Ces expériences nouvelles n'ont plus rien à voir avec l'esthétisme mais s'inscrivent dans la problématique de la communication comme échange responsable et critique.

C'était en même temps une découverte par nous de la réalité d'un petit village allemand et une révélation aux habitants eux-mêmes des conditions sociales de leur existence.

La participation du collectif d'art sociologique à la Biennale de Venise de 1976, à l'invitation de Pierre Restany, s'est déroulée sous le titre : *Bombardando Venezia*. En voici le schéma :

Bombardando Venezia est une action qui se déroule surtout en plein air. Chaque soir sont projetées à l'aide d'un *canon à diapositives* et d'un projecteur-film exceptionnellement puissants des images géantes et des séquences de films, ceci sur les façades des monuments traditionnels de Venise. À l'architecture historique sont ainsi opposées par une sorte de *court-circuit culturel* des informations venant soit de la culture d'avant-garde à l'intérieur de la Biennale, soit de la culture pauvre de la banlieue vénitienne, ou de zones culturelles totalement différentes (africaine, américaine, etc.) dont

les mass media nous transmettent des images. Ce « matraquage » sur les façades respectables confronte les valeurs, les esthétiques, les structures, les thématiques culturelles. Un ensemble d'animations simultanées à l'aide de la presse, de tracts, etc., sont déclenchées à partir du bureau d'information du collectif, pour orchestrer cette mise en évidence de l'hétérogénéité culturelle internationale, sa dialectique, ses cloisonnements idéologiques, l'indifférence et les silences qui chaque jour en limitent notre conscience.

Cette action met en jeu la méthodologie de l'art sociologique, qui prime désormais sur les questions traditionnelles d'esthétique, et permet de l'expérimenter. Nous retiendrons principalement trois concepts de cette pratique : la contradiction, l'implosion, la déviance.

La contradiction.

Fondement d'une méthodologie *dialectique,* la contradiction consiste à rapprocher dans le temps (simultanéité ou succession) et dans l'espace (juxtaposition, superposition) en les *objectivant* des éléments de la conscience culturelle qui sont habituellement soigneusement séparés sous l'effet, soit de la schizophrénie chronique occidentale, soit de l'idéologie dominante.

Cette séparation, ou distance géographique ou psychologique, est toujours politique - le temps et l'espace sociaux sont politiques - et les éléments que nous rapprochons sont exclusifs l'un de l'autre ou contradictoires, en ce sens qu'ils se nient réciproquement.

Il suffit de les mettre en présence pour que se décharge une énergie politique capable, plus vite et plus profondément peut-être que le seul discours théorique, d'atteindre la conscience individuelle. Mettre en place le « branchement » de circuits d'information contradictoires, que la logique politique isole habituellement, c'est évidemment créer des *courts-circuits culturels* dérangeants, voire scandaleux. Ainsi, installer un « branchement » vidéo, par déplacement de personnes ou d'informations, entre les lieux élitaires et sacrés de la Biennale de Venise et sa banlieue ouvrière actuellement « survoltée », qui sont - non par hasard - séparés par les décisions municipales, c'est *activer* la contradiction entre deux cultures qui ne communiquent que sous la catégorie de l'aliénation.

Établir des situations de communication là où elle est interdite ou empêchée, instaurer le débat critique, atteindre la conscience au-delà de ses retranchements idéologiques, est-ce vouloir « blesser » cette conscience, la culpabiliser? Ou libérer la force dialectique de la contradiction?

L'implosion.

Mettre en place simultanément un *dispositif d'implosion culturelle*, c'est bombarder la culture traditionnelle et touristique en cartes postales de Venise avec des images chocs d'autres cultures que véhiculent les mass media, matraquer les façades historiques des palais vénitiens qui flottent encore à la surface de la lagune, avec des diapositives géantes, diffuser par tracts, affiches une masse d'informations venues d'ailleurs, soit d'autres continents, soit d'autres lieux sociaux : une petite annonce immobilière parue dans la presse vénitienne du jour, sur une architecture monumentale, le portrait de Mao Tsé-toung sur Saint-Marc, le montage à la chaîne d'automobiles japonaises sur le Palais des Doges, un bidonville brésilien sur le Grand Canal, les informations télévisées sur l'église San Zaccaria, un cadavre du Liban sur le pont du Rialto, un fait divers new-yorkais ou sicilien ronéotypé pour les touristes aux terrasses des cafés, etc. Cette démarche vise plus particulièrement à bombarder, soit au canon à diapositives, soit avec un projecteur géant à film, le centre historique de Venise. L'effet recherché est d'en réduire fortement la présence, comme se réduit l'image d'un écran cathodique de télévision qui implose. C'est bien le vide réel de cette « vitrine » vénitienne pour touristes, qu'il s'agit de ramener à sa véritable proportion ou importance, sous l'effet multiplicateur des « impacts » audiovisuels des cultures contemporaines vécues quotidiennement ailleurs par des hommes qui ne sont pas des touristes a appareils photos.

La déviance.

Ce concept se réfère notamment à l'analyse institutionnelle. Par rapport à la bureaucratie en place et aux modèles normatifs, la déviance est une pratique de détournement du pouvoir des institutions en place et la mise en question des valeurs sociales dominantes décrétées comme « normales », « évidentes » par le pouvoir. Dans une société où domine la *surrépression* dans la vie quotidienne, avec les processus de culpabilisation et de refoulement qui en résultent dans les consciences individuelles, toute ironie, tout questionnement fondamental vis-à-vis du système des valeurs bourgeoises sont officiellement qualifiés de *subversion* par les institutions répressives (appareils idéologiques d'État) et combattus.

La déviance est une pratique de détournement mais aussi de substitution qui vise, sous le couvert d'une fiction ludique, à parasiter les institutions en place, à s'introduire dans leurs appareils bureaucratiques, et par diverses initiatives à en perturber le fonctionnement pour proposer de « réorienter » les finalités vers d'autres directions. La déviance atteint pleinement son objectif quand, par recours aux techniques d'animation, elle réussit à concrétiser un *événement réel* dans le tissu social. Événement réel dont la force corrosive désintègre la structure et les valeurs sociales visées.

Participer à la Biennale de Venise, c'est pour le collectif d'art sociologique obtenir une caution du système officiel pour expérimenter, sous *couvert de l'art*, la méthodologie d'une pratique sociologique à l'extérieur de la Biennale, puis à nouveau dans d'autres lieux non élitaires.

Les dispositifs de l'action Bombardando Venezia.

1. Choix d'un slogan : *Bombardando Venezia*, qui puisse être une provocation.
2. Campagne d'affichage public.
3. Distribution de tracts.
4. Mise en scène d'un canon à diapositives de grande puissance permettant de projeter des diapositives géantes sur Venise.
5. Projecteur de cinéma permettant de montrer en plein air des séquences de films.
6. Utilisation d'un matériel vidéo (vidéo-bus) permettant des transferts immédiats d'information, la réalisation de bulletins d'informations fictifs sur la place Saint-Marc, etc.
7. Ouverture au centre de Venise d'une Agence Presse Information, en contact avec le public, assurant la diffusion quotidienne de vraies ou fausses nouvelles.
8. Travail avec et sur la presse italienne, en relation avec des journaux étrangers.
9. Présence réelle, constante et très mobile dans les différents lieux (Biennale, quartiers populaires, centre historique, etc.) du collectif d'art sociologique, adoptant un comportement provocateur.
10. Série d'actions ponctuelles, performances dans la rue, enquêtes, interviews, provocations, débats, etc.
11. Parallèlement à cette action à l'extérieur, présentation dans le pavillon français de la Biennale de l'information théorique et de la méthodologie qui fondent cette action et permettront d'en analyser les résultats, en tant qu'activation sociale visant l'efficacité critique, mais aussi en tant qu'expérimentation de la méthodologie de l'art sociologique.
12. Pas de pratique dans la Biennale elle-même, mais la seule présentation documentaire de la méthodologie.

En fait, la réalisation de ce projet n'eut pas lieu, faute de budget. Invité officiellement, le collectif d'art sociologique n'obtint des institutions officielles strictement aucun subside et fut réduit à dénoncer... une situation institutionnelle.

À côté de l'affiche « *Bombarderemo Venezia*, action collectif A.S. », nous n'avions plus qu'à placarder une deuxième affiche.

BOMBARDEREMO VENEZIA

COLLETTIVO A.S.

Tip. Barbero-Torino

BIENNALE DI VENEZIA-GIUGNO 1976

BOMBARDANDO VENEZIA

L'ECHEC D'UN PROJET QUI S'ADRESSAIT À LA POPULATION DE VENISE

LE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE SE TROUVE DANS L'IMPOSSIBILITÉ DE RÉALISER LE PROJET POUR LEQUEL IL AVAIT ÉTÉ OFFICIELLEMENT INVITÉ À LA BIENNALE DE VENISE PAR LE COMMISSAIRE FRANÇAIS.
CE PROJET, QUI S'ADRESSAIT, HORS DE L'ESPACE CULTUREL TRADITIONNEL DE LA BIENNALE À UN LARGE PUBLIC NON ÉLITAIRE S'EST HEURTÉ, POUR SON FINANCEMENT MINIMUM À UN REFUS GÉNÉRAL ÉMANANT TOUT AUTANT DU SECTEUR PUBLIC QUE DU SECTEUR PRIVÉ.
CET ÉCHEC EST DOUBLEMENT SIGNIFICATIF : D'UNE PART DE L'INSERTION DANS LE CADRE INSTITUTIONNEL DE LA PRATIQUE DU COLLECTIF ET DES RISQUES CONSÉQUENTS ; D'AUTRE PART DE LA CARENCE OBJECTIVE DES ORGANISMES RESPONSABLES, À TOUS LES NIVEAUX.

THE FAILURE OF A PROJECT: WHY THE BOMBARDING OF VENEZIA WILL NOT HAPPEN

THE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE HAS FOUND IT IMPOSSIBLE TO REALIZE THE PROJECT FOR WICH WE WERE OFFICIALLY INVITED TO THE VENICE BIENNALE BY THE FRENCH COMMISSIONER. THIS PROJECT WHICH WAS DIRECTED TOWARD A GENERAL AUDIENCE FAILED FOR FINANCIAL REASONS (ALTHOUGH THE BUDGET WAS VERY SMALL) DUE TO A GENERAL REFUSAL ON THE PART OF ALL POTENTIAL SPONSORS BOTH PRIVATE AND PUBLIC.
THE NATURE OF OUR WORK NECESSITATES AN INTERACTION WITH SOCIAL INSTITUTIONS AND OUR INABILITY TO REALIZE THIS PROJECT IS DIRECTLY ATTRIBUTIBLE TO THE ABSENCE OF SUPPORT AT ANY LEVEL.

IL FALLIMENTO DI UN PROGETTO: PERCHE' IL BOMBARDAMENTO DI VENEZIA NON AVVERRA'

IL COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE SI TROVA NELL'IMPOSSIBILITA' DI REALIZZARE IL PROGETTO PER IL QUALE ERA STATO UFFICIALMENTE INVITATO ALLA BIENNALE DI VENEZIA DAL COMMISSARIO FRANCESE.
QUESTO PROGETTO, CHE ERA INDIRIZZATO AD UN LARGO PUBBLICO NON ELITARIO, E' DECADUTO A CAUSA DI UN RIFIUTO GENERALE DA PARTE SIA DEL SETTORE PUBBLICO CHE DEL SETTORE PRIVATO.
QUESTO FALLIMENTO E' DOPPIAMENTE SIGNIFICATIVO : PRIMA DI TUTTO PER L'INSERIMENTO NEL QUADRO ISTITUZIONALE DELLA PRATICA DEL COLLETTIVO E DEI RISCHI CONSEGUENTI ; IN SECONDO LUOGO PER LA CARENZA OBIETTIVA DEGLI ORGANISMI RESPONSABILI, A TUTTI I LIVELLI.

Le Collectif d'Art Sociologique
Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot,
Venise, le 10 juillet 1976.

BIENNALE DI VENEZIA - Giugno 1976

Lettre ouverte du collectif d'art sociologique à *Monsieur*

Ripa di Meana, Président de la Biennale de Venise 1976.

Venise, le 20 juillet 1976.

Monsieur le Président,

Nous avons eu l'occasion de vous exposer la situation du collectif d'art sociologique*, qui se trouve, faute de budget, dans l'impossibilité de réaliser son projet pour la Biennale, qui s'adressait directement à la population de Venise.*

M. Gregotti nous a fait savoir qu'il était dans l'impossibilité de nous aider à faire ce travail, pourtant le seul qui se trouvait en accord avec les déclarations officielles des responsables de la Biennale de Venise, dans le sens d'une ouverture à un public très large, hors les murs de la Biennale. Ces déclarations, conformes sans doute à l'attitude politique de la gauche italienne socialiste et communiste, avaient été multipliées. Nous devons constater aujourd'hui que c'était là de la simple démagogie ou une mystification.

Vous-même aviez bien voulu nous laisser espérer personnellement que vous interviendriez pour étudier avec nous les possibilités de mettre à notre disposition le budget ou le matériel nécessaire pour réaliser ce projet avant la fin de la Biennale.

Un rendez-vous précis était prévu ce jour à 12 h avec nous à ce sujet. Nous vous avons attendu en vain.

Comme nous devons payer de notre poche l'invitation off*icielle de la France (train et hôtel, à la différence des nombreux journalistes étrangers que vous avez invités), nous sommes maintenant dans l'obligation de quitter Venise, après avoir retardé notre départ pour attendre ce rendez-vous que vous nous aviez fixé.*

Nous nous étonnons vivement du peu d'importance que semblent finalement avoir les projets des artistes dans cette Biennale, et de la contradiction entre vos déclarations publiques en faveur d'une ouverture de la Biennale à un public très large et l'absence totale de budget de la Biennale pour des propositions en ce sens, ainsi que de la légèreté avec laquelle vous traitez vos rendez-vous avec nous - un rendez-vous qui était sans doute la seule chance et notre ultime démarche pour faire aboutir ce projet, que tout le monde déclare désirer, mais que personne n'aide.

Le collectif d'art sociologique,
Hervé Fischer,
Fred Forest & Jean-Paul Thénot.

Nous avions pris soin début juin d'adresser une lettre circulaire aux responsables des institutions culturelles françaises (Présidence de la République, Ministères, Fondation de France, Institut national de l'Audiovisuel, Société Française de Production, Fonds d'intervention culturelle, Centre Georges Pompidou, etc.) et aux trente sociétés industrielles et commerciales ayant réalisé les plus gros bénéfices en 1975, pour leur demander l'aide financière ou le prêt du matériel - soit un budget de 50.000 F en tout. Entre l'absence de réponse et les réponses négatives (et ornées) notre choix fut limité.

Notre pratique sociologique, au lieu de se dérouler dans la ville, fut centrée sur l'institution de la Biennale. Pierre Restany nous ayant offert deux salles dans le Pavillon français, nous décidâmes de fermer officiellement celle où nous avions l'intention de « documenter » notre action vénitienne, et de transformer l'autre en salle d'information présentant la méthodologie de notre projet, mais aussi l'ensemble des correspondances officielles échangées entre le collectif et les institutions qui nous avaient adressé des réponses négatives, y compris la lettre de la Présidence de la République.

D'autre part nous organisâmes dans la Biennale deux débats publics sur l'art, la politique et l'économie.

Deux projets élaborés par le collectif en 1976, à Cologne, avec l'aide du Kunstverein et de l'association municipale City-Treff, ont porté l'un sur les associations de Cologne, l'autre sur les institutions de football de cette même ville. Bien qu'ajournés et reportés à 1977, ces deux projets ont été suffisamment précisés pour pouvoir être évoqués ici.

Le projet « Bürger vereinen sich » (Les citoyens s'associent) établi par le collectif proposait à toutes les associations privées de la ville de Cologne de disposer de la très grande salle du Kunstverein pour présenter leurs activités sous forme documentaire sur les cimaises et grâce à des rencontres-débats avec le public (une série de petites tribunes étant disposées à cet effet), selon un calendrier précis. Sur les quelques mètres carrés de murs réservés à chaque association, apparaissent ainsi, dans leur diversité, leurs contradictions, les origines, l'histoire, les buts et les objets qui racontent la vie de ces associations. On peut considérer celles-ci comme des institutions-relais entre les structures globales de la société et les attitudes individuelles. Pourquoi s'associer, est-ce un processus intégrateur complémentaire, palliant un manque de solidarité sociale ressenti comme tel par certains citoyens ? Ce processus

est-il favorisé par l'État, désireux de contrôler et intégrer le citoyen dans toutes ses activités, mêmes culturelles et de loisir ? Est-ce au contraire une aptitude de certains citoyens à s'organiser pour résister institutionnellement à l'emprise de l'État ?

La réponse varie évidemment selon les associations (anciens combattants, modélistes, philatélistes, sportifs, intérêts locaux, quartiers, défense professionnelle, lutte politique, jeunes, femmes, commerçants, etc.).

Il semble de fait que ces citoyens contribuent volontairement à une organisation sociale omniprésente. Ces groupes, selon les cas, sont temporaires ou durables, éparpillés géographiquement ou concentrés, l'adhésion y est très contraignante ou peu (impossible de faire du football sans adhésion à un club); ils comportent des possibilités de sanctions ou non. Cette micro-analyse de la société de Cologne peut se faire largement selon la typologie établie par Gurvitch.

L'intérêt de ce projet dont la réalisation, parce que très difficile, a été reportée en 1977, est de faire apparaître ces associations au grand jour, mais aussi de les révéler les unes aux autres. La plupart s'ignorent en effet entre elles. Et la confrontation dans la salle du Kunstverein impliquant la découverte et la tolérance réciproque, constitue un événement dans la vie locale et dans celle des associations. Elles peuvent prendre conscience de leur importance numérique et de l'importance de l'ensemble de leurs activités, mais aussi elles peuvent apprendre à confronter leurs attitudes idéologiques.

Le projet du collectif (lui-même association privée, organisant cette rencontre dans la salle d'une association publique, celle du Kunstverein, avec l'aide d'associations telles que City-Treff et les amis du musée) comporte en outre l'organisation d'animations inter-associations, sur la base d'un tirage au sort invitant par groupes de deux les associations, quelles que soient la diversité ou l'orientation de leurs activités habituelles, à animer en collaboration des soirées. Ainsi le hasard peut désigner des associations d'entreprise et de musique, d'ouvriers et d'amis d'un grand écrivain de l'histoire littéraire, à collaborer pour passer ensemble et avec le public une soirée au Kunstverein ou dans tout autre lieu de la ville choisi par elles. Enfin des reportages vidéo informent le public sur la vie « privée » des associations : leurs activités au siège de l'association, les repas d'association, etc.

Ce travail du collectif d'art sociologique sur les associations a été complété par l'élaboration d'un projet plus ponctuel, mais dont la réalisation n'est pas moins complexe concernant la vie des associations locales (très nombreuses) de football.

Le football dans le musée.

Il s'agit là, comme dans le cas précédent, d'un transfert d'information et d'activité, la vie des associations et, dans ce cas, celle des stades de football étant déplacées de leur lieu habituel d'activité et présentées dans le musée. Il en résulte des rencontres entre le public élitaire habituel du musée et les membres des associations ou les amateurs des stades de football. Ce type de court-circuit, qui passe outre les cloisonnements institutionnels habituels, n'est pas en soi le but à atteindre, mais il permet de susciter un débat et une prise de conscience des conditionnements sociaux.

Cette approche de la vie sportive par le collectif consiste en une analyse et une mise en évidence de l'institution du jeu, de l'activité qui l'entoure (les amis et bienfaiteurs, les publics) et des valeurs culturelles qui interviennent. Nous sommes en présence d'une culture populaire issue de sources sociales très diverses, associations de quartiers urbains ou rurales, professionnelles, scolaires et universitaires, etc., avec des publics spécifiques ou larges ; les équipes sont formées selon des critères d'âge et de sexe (il y a des équipes féminines). Nous découvrons à l'intérieur des institutions du football une micro-organisation avec des règles strictes : un processus d'intégration sociale démultiplié et autocontrôlé.

L'exposition concise des archives de ces différentes associations de football (organigrammes, dénominations, titres et professions des responsables, avec leur photo personnelle), photos des lieux habituels d'activité et de leur contexte proche, nombre d'adhérents et informations sur les catégories socio-professionnelles auxquelles ils appartiennent, etc. Une telle exposition doit être réalisée par l'ensemble des associations elles-mêmes, le collectif n'assurant que l'élaboration du projet et sa coordination.

Un second aspect de l'exposition est constitué par des informations statistiques et leurs variations, des dates (fondation de chaque association), la mention du nombre des amis de l'association, si possible avec indication des catégories socioprofessionnelles, le nombre des matchs joués par an, les trophées gagnés, etc.

L'analyse sociologique des règles du jeu de football suggère l'hypothèse que ce système de règles est un reflet du système institutionnel de la société globale elle-même : champ des activités individuelles, principe de performance, limites des écarts permis, responsabilité individuelle et collective, hiérarchie, sanctions et récompenses, etc.

Nous faisons apparaître les trois principaux rôles sociaux de ces amateurs de football avec une série de photos individuelles révélant ces trois rôles : dans la vie familiale et privée, dans la vie professionnelle, dans la vie sportive. Les documents photographiques font apparaître les images stéréotypées de ces différentes activités, mais aussi l'origine sociale des membres de chaque association.

Une autre série de documents photographiques révèle les comportements gestuels types des joueurs (position des bras, des mains, du torse, frappe du ballon, attitudes du gardien de but) : environ une trentaine de photos commentées.

Les photos de groupe des équipes de joueurs, avec cadrage et mise en scène stéréotypés, les différents genres de trophées, vases, fanions et autres petits objets du culte, notamment les médailles et insignes, les couleurs des équipiers sont présentés sur des petits autels et comparés aux objets rituels et photos de famille, de cérémonies religieuses, de manifestations militaires, etc., avec des schémas visuels. Les seuls trophées font l'objet d'un inventaire des tailles, des formes et des prix d'achat.

Les mass media jouent évidemment un rôle essentiel dans la vie sportive et il convient d'en évoquer l'activité par une série de titres d'articles repris dans la presse.

Dans les deux salles latérales du Kunstverein sont disposés d'un côté une série de diapositives mêlées de phrases professionnelles typiques, de l'autre des appareils vidéo montrant des matchs et dont le son (commentaire radio ou T.V. et cris du public) est interrompu régulièrement par séries de cinq secondes, pour permettre une distanciation dans la perception du phénomène.

Au sol est retracé le dessin des différentes zones d'un terrain de foot et il est possible de présenter des équipes en maillot selon la disposition réelle du terrain.

Enfin, les visiteurs disposent d'un registre où ils peuvent mentionner le nom des associations auxquelles ils appartiennent éventuellement.

Le travail organisé par lé collectif à Perpignan en septembre 1976 porte sur le thème : enquête-animation-révélation d'une ville à elle-même.

Avec les subventions conjointes obtenues de l'Office franco-allemand de la jeunesse et de la municipalité de Perpignan, un groupe de trente personnes des deux nationalités française et allemande travaillent avec le collectif d'art sociologique pendant deux semaines à Perpignan.

Ce stage comprend un séminaire de réflexion sur la signification de l'art contemporain : fonction dans la société, rôle de l'artiste, idéologie de l'avant-gardisme ; analyse et débat sur les démarches de l'art sociologique : animation, enquête, pédagogie, communication. Il s'agit, à partir de la sociologie de l'art, d'inventer la méthodologie et la pratique qui permettront de révéler une société à elle-même.

Les stagiaires français et allemands, des étudiants des écoles des beaux-arts et des départements universitaires de sciences sociales et humaines, mais aussi des étudiants en médecine, biologie, électronique, administration, participent à l'élaboration de cette démarche et interviennent dans la population de Perpignan. Ils utilisent, entre autres, le reportage photographique, la vidéo, organisent des rencontres, etc.

Le travail se fait avec l'aide d'une sociologue présidente d'une association de quartier, d'une économiste familière des problèmes locaux, d'un historien, d'un responsable de syndicat CFDT, d'un pharmacien, de l'évêque gitan *Pitou,* d'un directeur de galerie, d'un patron de bistrot, d'un marchand du marché, et d'un journaliste du principal journal local, *L'Indépendant.* Nous disposons également d'une salle au Palais des Congrès pour présenter des reportages vidéo ou photographiques, organiser des manifestations, etc.

D'abord divisée en cinq groupes, notre équipe fait une préenquête sur cinq quartiers : le *Haut-Vernet,* quartier nord, neuf, constitué de petits pavillons et d'immeubles bon marché, habité par des artisans et des gitans, le *quartier des Platanes,* central, riche et ancien, mais très imbriqué dans d'autres tissus urbains, le *quartier de La Réal,* ancien et central aussi, mais partiellement insalubre, habité par les vieilles générations et, au fur et à mesure des décès, pénétré par les populations pauvres du quartier voisin *Saint-Jacques,* lui-même partagé entre plusieurs ethnies, arabe, gitane, catalane, enfin le *Moulin-à-Vent,* ville neuve située au sud, déclarée exemplaire et quasiment paradisiaque selon ses promoteurs municipaux, constituée d'immeubles bien blancs au milieu d'espaces verts impeccables, avec des équipements sociaux et sportifs exceptionnels, habitée par des rapatriés d'Afrique du Nord, des retraites de la France entière, des cadres moyens, quelques intellectuels de l'Université toute proche.

Après rapport des cinq groupes, trois quartiers sont retenus pour un travail plus approfondi : *La Réal, Saint-Jacques, Le Moulin-à-vent,* leurs différences paraissant très significatives. L'enquête-animation se fait avec la vidéo, un magnétophone et la photographie : une sorte de reportage très actif qui est ensuite exposé aux habitants de chacun de ces quartiers comme une image d'eux-mêmes, proposée par eux-mêmes, interprétée ou plus exactement organisée par nous, et restituée à ceux dont nous l'avons empruntée. Exposition de photos et images vidéo présentée par nous successivement sur la place

centrale du *Moulin-à-Vent,* sur le *Marché des Poilus de La Réal* (dans le stand du poissonnier) et sur le marché de la place *Cassayne* à *Saint-Jacques.* Animation avec des mégaphones, grâce auxquels les passants du quartier - à tour de rôle, selon les cas, arabes, gitans, jeunes, ménagères, animatrices culturelles, agents de police, marchands, etc. - exposent leurs désirs, protestations, commentaires les plus divers concernant le quartier. Un échange de photos en abondance, contre des objets personnels, la rédaction en commun d'une lettre au Maire de Perpignan, des débats, tout un processus de communication brusquement instauré par nous et dont les habitants, après un premier moment de surprise ou de méfiance, exploitent toutes les possibilités à *La Réal* ou à *Saint-Jacques,* mais auquel ils évitent autant que possible d'être mêlés dans le quartier résidentiel et bourgeois du *Moulin-à-Vent.* Pour le dernier jour, nous avons organisé une rencontre-animation inter-quartiers dans une grande salle du Palais des Congrès. Pour la première fois de leur vie, un bon nombre de gitans osent pénétrer dans ce lieu culturel officiel, mais au total, bien peu d'habitants de Perpignan se rendent à cette invitation : une sorte de demi-échec significatif pour nous du caractère inadéquat d'une institution culturelle officielle pour une pratique artistique comme la nôtre, bien mieux située en plein air sur les places de marchés! Un succès, en ce sens que l'équipe des animateurs socio-culturels de Perpignan se propose d'analyser avec nous le bilan de ce travail, pour en tenir compte éventuellement par la suite dans leur pratique. Ce fut pour nous l'occasion d'expérimenter notre méthodologie avec une équipe nombreuse [45]. Les expériences suivantes pourront en tenir compte.

5. La pédagogie négative

Retour à la table des matières

La démarche pédagogique m'a toujours paru fondamentale; c'est celle non pas de l'enseignement de ce qui est vrai, mais de la mise au jour des questions. Enseigner les questions, l'« interrogative teaching » a porté sur l'idéologie de l'art, puis sur la société en général.

Après la pédagogie de l'hygiène de l'art est intervenue celle de la Pharmacie idéologique, du Bureau d'état civil utopique, de l'École sociologique interrogative.

[45] Une publication (analyse et bilan de cette expérience) est réalisée grâce à l'Office franco-allemand de la jeunesse dans le courant de l'année 1977. Nous y renvoyons le lecteur.

CARTE D'IDENTITÉ / FICTION

PHOTO

BUREAU D'IDENTITÉ UTOPIQUE

La méthode de la pharmacie que j'ai employée une trentaine de fois avec des publics très variés, tout au long de l'année 1975, utilisait les boites de pilules, le papier à prescription, la table, les deux chaises et l'uniforme de ma blouse blanche comme un matériel pédagogique. Chaque personne venue, au vu de mon enseigne de pharmacie, s'asseoir à ma table en face de moi, que ce soit dans une galerie d'art ou dans la rue, entendait cette première question : « Pourquoi êtes vous venu vous asseoir à ma table de pharmacien ? » L'entretien qui s'ensuivait et qui pouvait durer de cinq minutes à une demi-heure était une série de questions qui rebondissaient d'un problème à l'autre, personnel ou politique. Voici le texte des feuilles d'ordonnances :

Pharmacie Fischer & Cie

pilules pour voter
pilules pour la mort
pilules pour l'amour
pilules pour faire des enfants
pilules pour ne pas faire d'enfants
pilules hygiéniques
pilules pour penser

pilules pour être calme
pilules pour être gai
pilules pour regarder la TV
pilules pour lire le journal
pilules pour se changer les idées
pilules pour s'oxygéner
pilules pour guérir les fous
pilules pour être original
pilules nouvelles
pilules familiales
pilules pour les artistes
pilules pour les critiques
pilules pour les collectionneurs
pilules pour les rhumes
pilules contre les nuisances
pilules pour dormir
pilules pour s'exciter
pilules pour la conversation
pilules pour la tête
pilules pour les poumons
pilules pour le cœur
pilules pour les cheveux
pilules pour les yeux
pilules pour les chats
pilules pour les plantes
pilules pour l'arthrite
pilules idéologiques
pilules pour les pellicules
pilules pour travailler
pilules pour les vacances
pilules pour écouter du violon
pilules pour lire des poèmes
pilules pour prendre le métro
pilules pour la voiture
pilules pour la marche à pied
pilules pour la fièvre
pilules-pain
pilules-vin pilules-eau
pilules vitaminées
pilules-viande
pilules-beurre
pilules pour la beauté
pilules pour la mémoire
pilules pour l'intelligence
pilules pour le raisonnement

pilules pour croire
pilules pour le bonheur

• excipient 100%
• remboursé par les assurances sociales

Dans des galeries d'art (Bruxelles, Rio de Janeiro), des musées (Galliera à Paris, São Paulo, Middelburg), des boutiques (une librairie de Perpignan), au CAYC de Buenos Aires, dans des appartements privés (Buenos Aires, avec des psychanalystes), un théâtre (Toulouse), dans une vraie pharmacie (Bruxelles), en plein air, sur la place de l'église de Neuenkirchen en Allemagne, sur la Plaça da Republica, centre de São Paulo, sur la Plazza di Duomo de Milan, au Canada à Vancouver, à Calgary, à Toronto, cette pharmacie a rencontré des publics différents et suscité des questionnements spécifiques, soit sur l'art et son idéologie (dans les lieux culturels), soit sur les problèmes de la vie quotidienne, de la vie politique, etc. Ce fut un moyen exceptionnel de rencontre avec ces publics. J'ai entendu parler du bétail en Argentine, de la torture en Uruguay, de la justice, de la prison, des transports en commun au Brésil, de la guerre et de la paix en Allemagne, de l'éducation des filles en Belgique, de la drogue en Hollande, de la crise politique en Italie, etc. Et aussi de l'art au musée Galliera ou à Bruxelles, de la campagne contre les pharmaciens ailleurs, des renseignements généraux qui enquêtaient sur moi à la demande de l'ordre des Pharmaciens, à Perpignan, etc.

J'ai été un confesseur, un camelot, un consolateur, un dingue, un perturbateur de l'ordre public, une mauvaise conscience, un accusateur, un accusé selon les lieux et les publics. J'ai entendu les psychanalystes de Buenos Aires tricher en face de moi pour cacher en public leurs problèmes sexuels, les putains de São Paulo me demander des pilules contre les maladies vénériennes, les ouvriers de Milan me demander la pilule pour être riche, le célèbre collectionneur italien Panza se faire expliquer l'effet des pilules contre les collectionneurs, le sacristain de Neuenkirchen raconter sa vie sur le front russe pendant la dernière guerre. Quelle richesse d'information, de réflexions, quels dialogues, que les aquarelles de Dufy ou les huiles de Mondrian ne m'auraient jamais offerts !

Cette pharmacie, qui a emprunté peut-être au psycho- ou au socio-drame, ne doit évidemment rien à la méthodologie sociologique de l'université ou des organismes de sondage. Il en est de même de la méthode du bureaucrate que je me suis proposé d'expérimenter en 1976. Installant mon « Bureau d'identité utopique » dans des lieux variables, j'établis au nom de chaque personne qui vient se présenter à moi un document d'identité/fiction résultant de l'entretien qui se déroule, et qui témoigne de la mise en question parodiant la mise en fiche... En effet, l'identité nationale ou civile de chacun symbolise de façon

claire son intégration au système et le contrôle par ce système. Cette méthode met en scène la dialectique des questions : Qui êtes-vous? Que faites-vous? Qui voudriez-vous être? Que voudriez-vous faire? Le bureaucrate officiel pose traditionnellement les deux premières questions. Jouant le bureaucrate, je pose aussi et surtout les deux suivantes et je remets le document établi à chaque personne, pour qu'elle y porte ses propres observations. Mon registre d'état civil, où chaque personne enregistre elle-même son identité sociale, témoigne pour moi de tous les entretiens qui se sont déroulés, souvent tout à fait en dehors des micro-milieux artistiques. Ce « Bureau », ouvert successivement à Paris, dans diverses villes canadiennes, à Barcelone, ne nécessite qu'un calicot, table, chaises, des tampons et des formulaires établis en imitant les cartes d'identité du pays où je suis. J'ai été étonné de la difficulté des visiteurs à imaginer qu'ils pourraient avoir une autre identité que la leur, une identité utopique ! Après le pharmacien, le bureaucrate, quel rôle jouerai-je ? Les institutions de ce genre sont dans notre société comme le fer à béton dans le béton, multiples et croisées. J'ai l'embarras du choix et l'expérience du bureau d'état civil orientera la suite de cette expérience.

L'idée de l'École sociologique interrogative est née de ma pratique socio-pédagogique, d'une méthodologie qui implique nécessairement le débat critique. Enseigner les questions, pas les réponses, telle est toujours la maxime pédagogique des cours qui sont assurés.

Nous avons, lors du premier cours en mai 1976, proposé pour discussion les questions suivantes :

- petite histoire des attitudes critiques de l'art vis-à-vis de la société,
- les idéologies contemporaines en présence,
- une société sans artistes,
- le fonctionnement économique des institutions culturelles,
- la socio-analyse,
- et toutes les autres questions éventuelles.

L'école assure une tribune libre à ceux qui voudront prendre la responsabilité d'assurer un cours/débat.

De fait, cette école vise à offrir à Paris la possibilité d'expériences et de rencontres que le système institutionnel en place exclut, soit par refus idéologique, soit par manque de motivation marchande.

De cette école, le collectif d'art sociologique ne veut être que le concierge, ou l'animateur non directif. À ceux que le champ sociologique intéresse, dans tous les domaines possibles, de l'économie à la médecine en passant par l'art, la musique ou le théâtre, de proposer des cours interrogatifs.

Le « prospectus » de l'école explique notre intention :

Pourquoi une école ? Contre-Institution, ou parodie d'école, une telle initiative répond aux objectifs d'une pratique sociologique institutionnelle, qui se situe par ailleurs, en rupture avec le système marchand de l'art. Sa création, en tant que pratique du collectif, propose un lieu marginal de recherche et d'échange d'information, indépendant de l'État et du système commercial, qui n'existe pas à Paris. Outre ses locaux parisiens, l'école est mobile et organisera ses activités aussi bien en province et à l'étranger, selon les possibilités offertes.

Une école sociologique, dont les activités déborderont le champ clos de l'art, pour s'exercer sur une problématique large de la société contemporaine, mettant en relation dialectique, pratique et théorie matérialiste. Matérialiste signifie que l'origine de tout questionnement, de tout concept, de toute valeur ne peut se situer que dans le lieu social.

Interrogative, en ce sens que l'école tente de formuler les questions fondamentales qu'occultent les systèmes de réponses toutes faites et de démystifier les pouvoirs organisés qui s'en servent. Entre la mode du structuralisme, des modèles mathématiques, des pensées systématiques qui s'est développée avec l'essor du phénomène bureaucratique et les courants obscurantistes qui lui font objection aujourd'hui symétriquement, niant trop souvent notre situation de classe et notre conscience historique, nous voulons nous en tenir à une démarche interrogative critique, confrontant les concepts théoriques les uns aux autres et à la pratique qu'ils prétendent justifier. Une pratique philosophique critique peut s'appuyer sur un rationalisme démystificateur, à l'opposé de tout positivisme. Elle rompt avec la tradition philosophique occidentale qui a systématiquement dévalorisé toute pratique.

Cette pratique de l'école correspond à la démarche pédagogique du collectif d'art sociologique. L'école est conçue comme un centre de recherche, rassemblant des informations, favorisant des rencontres, notamment avec des chercheurs étrangers. Outre les avantages d'une revue théorique, qu'elle se propose de publier régulièrement, elle offre la possibilité d'une recherche pratique expérimentale, ce qui nous paraît une exigence fondamentale.

Les « cours » réalisés dans l'hiver 1977 ont été les suivants :

- *Musique sociologique ? Analyse d'un travail en cours* par Luc Ferrari (reportage audiovisuel sur un village viticole)

- *Pratique médicale, pratique sociale,* par le docteur Bernard Fonty.

- *L'irruption du techno-imaginaire,* par le professeur Vilém Flussen (de São Paulo).

- *Situation et travail des artistes latino-américains,* par Jorge Glusberg, directeur du Centre d'art et de communication (CAYC) de Buenos Aires.

- *Culture, État, Promotion, situations conflictuelles,* par Pierre Restany.

À propos de l'intervention du Dr Fonty, le collectif a publié le texte suivant :

Pratique médicale & pratique sociale

Retour à la table des matières

Le « cours » que nous proposons à l'École sociologique interrogative avec la participation du docteur Bernard Fonty, démontre sans ambiguïté l'orientation de notre travail, directement lié à la vie sociale et quotidienne. Le docteur Bernard Fonty est le responsable d'une équipe médicale qui pratique depuis plusieurs années une médecine expérimentale en matière d'accouchements. Il est l'un des premiers à s'être engagé en France dans la lutte active pour la liberté de l'avortement. Aujourd'hui la Maternité des Lilas qu'il dirige avec d'autres médecins, est menacée de disparaître. Une fois de plus, nous voulons que notre pratique déborde le cadre étroit de l'art, ses institutions, ses valeurs, ses querelles esthétiques.

Notre problématique, notre méthodologie, nos thèmes d'action et de réflexion visent les idéologies sociales en présence, en nous appuyant fondamentalement sur la recherche théorique d'une sociologie critique.

Ce « cours » marque aussi notre volonté délibérée d'intervenir a chaud dans les conflits sociaux, tant d'un point de vue artistique que d'un point de vue politique.

Ce fait socio-politique existe, tel que, indépendamment de nous; tel un événement ready-made, nous l'insérons dans le champ d'activité artistique; mais à la différence d'un objet ready-made, il y introduit sa propre dynamique, de telle sorte qu'il va déplacer radicalement la problématique traditionnelle de l'art, en perturber les valeurs, les justifications habituelles, voire évacuer la notion même d'art, pour y substituer d'autres questions. Et pourtant, c'est en tant qu'artistes, non pas en tant que médecins, usagers ou militants, que nous

voulons intervenir. Et c'est notre engagement politique de mettre en scène un fait politique choisi en raison de notre adhésion personnelle à cette cause.

Nous voulons proposer un autre type de lecture de cet événement, dans le sens d'un questionnement philosophique, celui d'une pratique interrogative-critique que nous avons toujours revendiquée.

Socrate voulait accoucher la Vérité. Nous voulons questionner l'idéologie de l'Accouchement dans notre Société et les institutions en cause. Nous nous demandons si la pratique médicale n'est pas avant tout une pratique sociale, non moins liée à la théorie sociologique, qu'à la théorie biologique.

Et peut-être qu'aujourd'hui, l'art ne peut retrouver son sens plein qu'en dehors de l' « art ».

Le musée Beaubourg vous propose la peinture américaine; l'École sociologique interrogative, l'un des représentants d'une nouvelle. pratique médicale en France.

D'autre part des performances d'artistes ont été prévues, les deux premières étant :

- Mise en scène et en question de l'art comme marchandise, par Balbino Giner.
- Les relations internationales de l'Etart d'Ambilly, par Jeannet.

6. La pratique artistique institutionnelle.

Retour à la table des matières

1° La tradition idéaliste bourgeoise (avec son apogée du XXe siècle dans la peinture abstraite lyrique et dans le surréalisme) déclare que l'artiste est avant tout un individu exceptionnel, éventuellement génial. Ce modèle renforce l'idéologie de l'individualisme dont chacun participe.

C'est par rapport à cette idée qu'en 1973 j'ai fondé dérisoirement la Société anonyme Fischer et Cie sur le concept d'identité/fiction. Voici la circulaire no 292 de déclaration officielle :

Fischer & Cie (société anonyme)
Circulaire No 292.

Je est un collectif anonyme. Je est l'autre. Chacun est partiellement tous les autres. Toutes les subjectivités sont collectives. On me pense.

Ernst Fischer. - L'homme aspire à unir dans l'art son moi à une existence communautaire... Il sent qu'il ne peut atteindre la totalité que s'il s'empare de l'expérience d'autrui, qui est virtuellement la sienne.

Karl Marx. - La société n'est pas composée d'individus.

Louis Althusser. - Ce qui constitue la société, c'est le système de ses rapports sociaux. L'homme est un mythe de l'idéologie bourgeoise.

Lucien Goldmann. - Le capitalisme libéral était une période d'individualisme et de développement de la personnalité. Dans le capitalisme d'organisation, c'est au contraire la prise de conscience de la totalité qui apparaît comme le phénomène fondamental.

Alain Robbe-Grillet. - Le monde autour de nous redevient une surface lisse sans signification, sans âme, sans valeur, sur laquelle nous n'avons plus aucune prise.

Norbert Wiener. - Tout au long de ce livre, il n'est pas fait état de la conscience et des éléments subjectifs qui lui sont apparentés, pour la bonne raison que je n'ai à aucun moment jugé leur introduction nécessaire... Si vive que puisse paraître la conscience à celui qui la possède, il n'existe jusqu'à présent aucune méthode connue par laquelle il puisse démontrer son expérience à autrui.

Je m'écris. - 2988699 / 14.10.41 / 965.41230 / 5883262 O.N.D. 4255 / 230.224. A / M. 29800 / 75.692866 / 61338. A C.L. 0869 / 5881241 / F.I. 41.10.75.014.23.506 / 8016. VR. 75 206207583372 / 32634250 / 230736. B, etc.

Il y a une multitude de Fischer, avec des différences de numérotation, de Martin, de Durand, de Smith, ou de noms statistiquement rares, qui sont autant de Fischer... On me compte.

Roland Barthes. - Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme *fiction*. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus l'illusion de l'unité ; elle est au contraire le

théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel : notre plaisir est individuel mais non personnel.

Hervé Fischer, Identité/Fiction.

2° Le collectif d'art sociologique lui-même s'est constitué en association, loi de 1901 de la législation française, déclarée et publiée au J.O. en 1974, ceci dans le but d'être lui-même un interlocuteur institutionalisé par rapport aux autres institutions :

« 13 novembre 1974. Déclaration à la Préfecture de Police.

Collectif d'art sociologique.

Retour à la table des matières

Objet : Structure d'accueil et de travail pour tous ceux dont la recherche et la pratique artistique ont pour thème fondamental le fait sociologique et le lien entre l'art et la société » (J.O. du 21 novembre 1974).

La création de l'École sociologique interrogative s'inscrit de même dans la perspective d'une pratique artistique institutionnelle, en usant de l'ironie et de la parodie.

3° En tant que tel, le collectif a pris l'initiative des expositions d'art sociologique I, II et III en 1975 et à l'occasion de la première de ces expositions, consacrées à « l'art et ses structures socio-économiques », bataillé contre le Centre Beaubourg appelé Centre culturel Georges Pompidou, voulant dénoncer publiquement la collusion art-politique-banque. Voici le communiqué qui fut diffusé :

COMMUNIQUÉ

Retour à la table des matières

Le 10 janvier 1975 à 10 h 30 précises, le Collectif d'art sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot) a déposé le « musée Beaubourg » dans le coffre 23/29 de la Banque de France (agence Raspail). Ce coffre avait été préalablement loué par ses soins à cet effet.

Les modalités prévues par le règlement se sont effectuées

selon le processus habituel :

- obtention du bon de descente permettant l'accès du coffre;
- ouverture par le surveillant du coffre 23/29;
- dépôt des documents suivants :
• compte rendu du Conseil des ministres du 30 avril 1974, acceptant le statut du musée Beaubourg;
• débat de l'Assemblée nationale et vote d'adoption de la création du musée Beaubourg, le 3 décembre 1974;
• débat du Sénat (séance du 4 décembre 1974);
• extrait du budget de l'année 1974 (décret du 28 décembre 1974);
- fermeture du coffre en présence du responsable;
- évacuation de la salle et départ de la banque.

Cette action est en liaison directe avec l'exposition Art sociologique I « l'Art et ses structures socio-économiques », qui se déroulera jusqu'au 28 janvier 1975 à la Galerie Germain, 19, rue Guénégaud, 75006 Paris.

Ce geste a une portée symbolique. Il est révélateur de nouvelles préoccupations chez les artistes, qui entendent ainsi agir, tant dans les lieux spécifiquement artistiques que dans d'autres lieux.

De tels « événements artistiques » répondent sans doute à un désir de provocation, mais, dans le cas présent, ils prennent leur pleine signification, par le travail de réflexion et d'enquête, qui les prolongent, auprès de tous les milieux socioprofessionnels.

Dans ce cas précis, il s'agissait d'attirer l'attention sur l'institution muséale, Beaubourg en étant un exemple à la fois actuel et démonstratif, et sur les relations qui existent dans ce domaine entre la politique, l'économique et le culturel.

4° Parallèlement aux projets de Cologne concernant les associations locales et notamment le football, j'ai engagé début 1975 une enquête dans le milieu artistique sur les institutions, maintenant très nombreuses, créées et animées par des artistes.

Ce travail sur le thème « art et institutions marginales » sera publié par ailleurs. Il est la suite des deux livres publiés sur le thème « art et communication marginale ».

Voici la circulaire diffusée dans le milieu artistique auprès des personnes concernées.

INTERNATIONAL INSTITUTIONS REGISTER

Retour à la table des matières

La lecture des tampons caoutchouc créés par des artistes et réunis dans « Art & Communication marginale » fait apparaître un grand nombre d'institutions marginales parallèles ou de contre-institutions fondées à l'initiative d'artistes. Certaines existent déjà depuis longtemps, d'autres sont récentes. Les unes ont pris un développement considérable, d'autres se réduisent actuellement à l'existence d'un tampon caoutchouc et d'un fondateur membre actif et unique. Toutes n'ont pas encore leur papier à lettre à en-tête, leurs statuts, leur compte bancaire et des adhérents.

La multiplication de ces institutions dans des domaines d'activité très divers, apparaît comme un phénomène sociologique marginal très significatif aujourd'hui, impliquant le désir soit de se faire entendre comme individu grâce à l'autorité d'un sigle, soit d'ébaucher une contre-société, elle-même conçue soit comme un phantasme individuel, soit comme un instrument actif de contestation et de transformation des valeurs et des rapports inter-individuels institués dans le système social dominant. Je me propose l'étude sociologique de ce phénomène.

Il semble intéressant aujourd'hui de créer un centre de documentation et archives des activités de ces différentes institutions, l'International Institutions Register, *ouvert au public.*

John Armleder a donné son accord pour accueillir l'I.I.R. à Ecart, à Genève, ville dont la vocation traditionnelle à accueillir les institutions internationales, convient très bien...

L'ensemble des archives réunies pour la constitution de ce Registre sera exposé à Ecart.

D'autre part ce Registre sera publié sous forme d'un livre aussi complet que possible. Je m'efforcerai de mettre en évidence la signification sociologique de ce phénomène institutionnel, dans ses traits dominants tant que dans ses divergences.

Enfin John Armleder envisage de créer un bulletin régulier d'information inter-institutions, à l'initiative d'Ecart.

La constitution du dossier de chaque institution pour le Registre est conçue sous la forme d'une grande enveloppe sur laquelle est imprimé un formulaire d'informations générales, à remplir, et dans laquelle pourront être rassemblés les documents concernant les buts, activités, statuts, publications, photos, etc. concernant l'institution.

En réponse à chaque dossier parvenu à Ecart, sera envoyée une carte d'enregistrement (date et numéro).

Hervé Fischer,
Genève, le 1.1.1976.

5˚ J'ai moi-même eu l'occasion de fonder en 1972 le « Comité d'hygiène publique de l'art », en 1976, le « Back biting art society unlimited » (société artistique de médisance mutuelle à responsabilité illimitée), etc.

6˚ Fred Forest s'est livré à une parodie critique de la Biennale de São Paulo, appelée par lui Biennale de l'an 2000, en 1975.

Cette « Première Biennale de l'an 2000 » au Musée d'art contemporain de l'université de São Paulo sous forme « d'action artistique » avait pour but de mettre en place un dispositif critique fonctionnant en contrepoint de la XIIIe Biennale, institutionnelle, officielle et traditionnelle qui se déroulait au même moment dans des locaux voisins. Cette démarche était directement reliée à l'actualité, au quotidien, faisant appel aux nouveaux moyens de communication (presse, radio, macro-télévision, meso-télévision, vidéo, téléphone, etc.). Le dispositif mis en place à cette occasion fonctionne à partir de la fiction qui consiste à prétendre que les protagonistes de cette Biennale utopique sont déjà en l'année 2000. Procédé classique de distanciation permettant d'analyser et de considérer comme « matériau » le rituel culturel et social de nos jours par le recours à une « archéologie du présent » - sous une autre forme Fred Forest avait déjà fait appel à cette terminologie en mars 1973 quand il avait entrepris, à partir de la galerie Germain à Paris, l'archéologie de la rue Guénégaud dans une investigation qui utilisait d'une manière complémentaire le circuit fermé de télévision, la collecte d'objets dans les poubelles et le témoignage humain mémorisé par le magnétophone.

Avec la « Biennale de l'an 2000 » son propos reste analogue, mais se double d'un jeu supplémentaire : celui consistant à greffer, sur la réalité même de l'événement culturel en cours, une pseudo-administration de caractère parodique, où les « artistes » devenus « fonctionnaires » donnent à voir, et à vivre, l'activité bureaucratique comme « activité artistique ». Cela dans un processus permanent d'animation.

Il est intéressant aujourd'hui de constater comment la seule initiative d'un individu peut réussir avec efficacité, et sur le plan concret à rivaliser avec un appareil culturel énorme bénéficiant d'un pouvoir financier et politique exorbitant.

La proposition de base de la « Biennale de l'an 2000 » consistait donc finalement à exposer la XlIle Biennale de São Paulo afin de soumettre à l'analyse sociologique et anthropologique son contenu. La répétition, dans le jeu de dérision de son rituel culturel sous prétexte de reconstitution sous forme de « tableaux vivants » (activités administratives, conférences de presse, discours, inaugurations diverses, cocktails, réunions du jury, remises de prix) ayant pour résultat direct d'en révéler l'inanité par une mise en relation avec le contexte en faisant émerger les contradictions. Ce jeu de dérision s'affirmant, bien entendu, comme contestation de la manifestation officielle *mais visant, en fait en priorité, à créer une tribune parallèle*. Tribune donnant l'opportunité à des artistes de se manifester en dehors d'un cadre officiel qu'ils récusent pour la plupart. C'est dans cette perspective que Fred Forest a réorienté son animation sur place considérant que la contestation de la biennale n'avait en elle-même qu'un intérêt très relatif. Tout son effort portant alors sur le « détournement » de l'événement lui-même, pour lui juxtaposer une réalité nouvelle. Cette stratégie ayant manifestement atteint ses objectifs par une utilisation « savante » des mass-media. « L'artiste sociologique » travaille sur la société elle-même. Cela veut dire qu'il prend la réalité humaine autour de lui comme matériau de base, mais également comme matériau ses structures d'organisation dans leurs fonctionnements idéologiques, politiques, socio-économiques.

Ce projet était destiné dans un premier temps à paraître in extenso dans un quotidien à grand tirage, sa publication constituait sa première phase concrète de réalisation. Le premier acte « physique » par lequel l'utopie se transmutait en réalité tangible. Sur place ce projet a dû nécessairement tenir compte des conditions locales. En conséquence s'aménager en fonction des données contingentes liées au contexte : prudence légitime des artistes, résistances psychologiques, recherches des moyens matériels, réaction de défense des institutions. Ce projet consistait donc à considérer comme idée constructive « d'œuvre », à réaliser collectivement dans un processus temporel d'animation, les événements et les contenus socioculturels donnés de fait par le modèle XIIIe Biennale, immédiatement détournés et interprétés par le groupe. Par la parodie quasi instantanée du rituel institutionnel le groupe assure en permanence une fonction d'analyse-critique. Rien ne résiste à la répétition systématique qui s'avère une redoutable technique de distanciation. La mise en place, et la mise en scène de tout un appareil administratif de fiction, superposé terme à terme, à l'organisation culturelle existante ayant pour corollaire direct, par le jeu de simulacre instauré, d'en vider tout le contenu. Il est nécessaire d'insister, une fois encore, sur la portée de cette action qui n'aurait

eu aucune signification si elle était restée circonscrite au plan symbolique et individuel. Petits jeux stériles d'artistes localisés dans le micro-milieu habituel. *Le relais, l'amplification, et le retentissement donnés par les mass-media à la « Biennale de l'an 2000 » lui* aura permis de concurrencer efficacement la Biennale Officielle comme en témoignent les très nombreuses coupures de presse publiées au jour le jour dans les quotidiens les plus importants de ce pays. Quand on aura précisé que Fred Forest a entrepris cette action à titre strictement personnel sans bénéficier d'aucune invitation, ou soutien matériel officiel (les services culturels français les lui ayant toujours refusés), on pourra en la circonstance établir des comparaisons édifiantes sur l'efficacité de certains services culturels dont l'impact a été nul, malgré l'importance des budgets engagés.

Pour nous résumer la méthode de Forest avait pour objet pratique en tenant compte des conditions psychologiques, sociologiques, politiques, matérielles inhérentes au milieu, la mise en fonction d'un dispositif opérationnel dit « Biennale de l'an 2000 ». Ce dispositif était conçu comme structure ouverte permettant à tout artiste sa libre insertion par des interventions en relation avec son propre travail sur la seule acceptation de la thématique-fiction de l'an 2000.

Dans un premier temps le travail d'équipe des artistes sociologiques et bureaucrates a consisté à rechercher les documents archéologiques divers dans le « site de fouille » de la XIlle Biennale. Notamment le jour de son ouverture sous forme d'enquêtes, photographiques, vidéos, collecte de déchets de toutes sortes. Tous ces documents étant destinés à être « exposés » dès le lendemain dans la « Biennale de l'an 2000 ». L'implantation de celle-ci comprenant différents tableaux d'affichage : « Fossiles », « Documentation », « Administration interne », « Relation de presse, sur un événement utopique » etc. L'implantation comprenait également différents sigles d'identification sous forme de banderoles, panneaux, autocollants, une table de délibération des services pseudo-administratifs, le matériel de secrétariat nécessaire, trois magnétoscopes avec leurs moniteurs, et un micro amplificateur.

Après négociation avec le conservateur du musée d'art contemporain Walter Zanini en position très délicate vis-à-vis de ses homologues de la Biennale Officielle et qui remettait en cause au dernier moment la possibilité que fût utilisé l'espace de son musée pour cette Biennale de contestation, un accord est intervenu. Avec tous les artistes, il était décidé dans un souci stratégique que le processus d'animation ne se développerait que sur une seule journée. La présentation deviendrait alors strictement « muséographique » évitant ainsi toute provocation, toute manifestation, et éliminant certains risques pour le conservateur comme pour les artistes eux-mêmes, qui résident sur place.

70 *Front européo-canadien contre l'impérialisme culturel new-yorkais.* Lors d'un séminaire organisé à Toronto en novembre 1976 par le *Centre for Experimental Art and Communication,* ayant l'occasion de discuter sur le thème « art et société » avant Jan Swidzinski de Pologne, des artistes canadiens, des représentants du groupe dissous *Art & Language,* notamment Karl Beveridge, Carole Condé, lan Burn, mais aussi Kosuth et Sarah Charlesworth, force fut de constater une fois de plus le pouvoir économique et donc culturel dont dispose le régionalisme new-yorkais vis-à-vis de toute idée extérieure, venant du Canada comme d'Europe. Nous avons subi à nouveau l'indifférence amusée et superbe des « stars » new-yorkaises sûres d'elles-mêmes et de leurs idées, même les plus élémentaires et parfois à peine élaborées. Si le Canada souffre de sa proximité avec l'impérialisme économique et culturel américain, au point de n'avoir pas encore pu affirmer sa propre identité culturelle, nous devons de même supporter en Europe la diffusion massive de l'art américain qui occupe le terrain (institutions culturelles, musée Beaubourg, magazines, galeries), mais rejette aux États-Unis mêmes toute intrusion des recherches européennes. Car tel est le chauvinisme systématique des milieux intellectuels de New York. Et cette attitude apparaît non seulement vis-à-vis de l'Europe, mais vis-à-vis des autres états aux États-Unis même, comme l'ont révélé des artistes du groupe *Art & Language,* notamment Andrew Menard et Michael Corris qui ont établi une carte géographique des zones d'impérialisme du régionalisme de New York dans l'ensemble des États-Unis.

Nous constatons que les galeries new-yorkaises testent leurs poulains en Europe (tour des principales galeries américano-européennes en Allemagne, Belgique, Italie, France), et jugent de leur aptitude commerciale, avant de les lancer en Amérique du Nord si le résultat est positif en Europe, ou de les abandonner. Nous constatons que les artistes contemporains d'Europe se laissent piéger dans la spirale des propositions new-yorkaises et font de l'art d'imitation pour « être dans l'avant-garde ». Nous constatons que l'imitation française de la peinture minimaliste américaine (sur grands formats) peut apparaître - avec dix ans de décalage - comme le dernier cri de l'avant-garde en Europe sous la marque « support-surface ».

N'importe quoi, même infantile, même le contraire de ce qui s'y disait la veille, pourvu que cela vienne de New York, est devenu génial et a force d'évidence. C'est de cet abus de pouvoir économique que dispose un artiste tel Kosuth, dont le séminaire de Toronto a démontré l'incapacité à tenir une discussion théorique, même élémentaire, et à justifier une pratique, dont le caractère *anthropologique* se limite au *reader digest* de quelques textes universitaires, mais dont le caractère *commercial* est un succès manifeste.

Nous disons *non* à ce rapport de force et nous voulons démystifier la prise de pouvoir de ce régionalisme new-yorkais. Nous voulons lui porter la contradiction à New York même. Que l'importance des propositions artistiques

dépende du pouvoir du substrat socio-économique n'est pas un étonnement pour nous. Mais il s'agit donc d'élaborer une stratégie efficace de démystification, qui pourra peut-être s'appuyer sur quelques artistes de l'ancien groupe *Art & Language.*

A Toronto, après avoir essayé en vain d'obliger les artistes de New York à discuter les questions fondamentales qu'impliquent leurs positions et notre pratique, après avoir constaté leur surdité aux idées venues de France ou de Pologne, je me suis donc transformé en pharmacien, distribuant des bouteilles pharmaceutiques vides portant des étiquettes prophylactiques contre l'impérialisme new-yorkais, « à avaler telles quelles », puis je fis la proposition de créer un « Front des artistes contre l'impérialisme et le régionalisme de New York » capable de s'organiser au Canada et en Europe de l'Est et de l'Ouest. Cette stratégie est en cours; le rôle que pourra y jouer le Centre Beaubourg est très douteux. En tout état de cause, il ne s'agit pas d'opposer un nationalisme à un autre, mais de faire en sorte que l'art soit autre chose que l'expression symbolique et le supplément d'âme du pouvoir économique et militaire...

Cette décision adoptée par le collectif d'art sociologique s'est traduite dans la diffusion du 4e Manifeste, « Art et Économie » et la proposition d'un « Tiers Front hors New York », que nous proposons à un certain nombre d'artistes d'organiser avec nous. D'autre part une rencontre internationale sur le thème « art et transformation sociale » en mai 1977 à l'École sociologique interrogative propose à une vingtaine d'artistes et théoriciens de différents pays de débattre ensemble de notre communauté d'attitudes, aussi bien que des différences de nos objectifs et de nos méthodologies.

Chapitre V

Idéologie de l'art sociologique

Pratique sociologique démystificatrice, l'art sociologique participe aussi de la mystification générale et il comporte certainement aussi, quoi qu'on fasse, une part d'automystification ou d'illusion. Nous sommes nous-mêmes partie du contexte social par rapport auquel nous voulons exercer une pratique pédagogique de distanciation. La question se pose donc de tenter de faire apparaître à nos propres yeux l'idéologie de l'art sociologique.

1. Pratique artistique ou philosophique ?

Retour à la table des matières

Pratique artistique ? Pratique sociologique ? Pratique philosophique ? C'est une question ouverte.

À coup sûr une pratique pédagogique qui vise à enseigner les questions, qui tend à susciter le débat sur l'art et sur la société qui produit cet art est une pratique critique et engagée.

Georges Lukacs souligne *(Théorie du Roman)* que la civilisation antique a élaboré des systèmes de réponses mythiques ou philosophiques. La pensée de Socrate et de Platon est sur ce point à l'opposé de l'exigence contemporaine. Il s'agit bien d'inverser la fonction philosophique que nous propose la tradition grecque dominante. « Le Grec, écrit Lukacs, ne connaît que des réponses, mais pas de questions, que des solutions - parfois énigmatiques - mais pas d'énigmes, que des formes, mais pas de chaos... Le Grec a répondu avant de s'être interrogé ». Même si la civilisation grecque n'est pas aussi unie dans cette attitude qu'on le dit, il est vrai que l'histoire a retenu plus que toute autre la philosophie idéaliste de Platon, celle dont nous devons tenter de nous échapper pour gagner notre liberté concrète.

Plus que jamais nous avons besoin de philosophes, non pas de ceux qui enseignent la philosophie livresque, mais de ceux qui interrogent la réalité contemporaine et exigent que leurs contemporains s'interrogent. Que cette *pratique* philosophique soit subversive, c'est la conséquence de son renoncement à la métaphysique théorique et à la scolastique. La société dominante refuse cette subversion par la parole. Les politiques veulent imposer les dogmes de leur pouvoir.

La tâche que nous envisageons est nécessairement marginale. Aussi dérisoire qu'en puissent être les effets à court terme, cette tâche me parait être la seule qui se justifie aujourd'hui, que l'on soit artiste, sociologue ou philosophe. Il faut poser la question fondamentale du sens de la destinée humaine.

Pour qui ? Pour ceux qui croient la décider autant que pour ceux qui la subissent.

Le problème de la liberté est philosophiquement le plus difficile à envisager. Ni le déterminisme que Diderot mettait en scène dans *Le Neveu de Rameau, ni* la définition idéaliste de la liberté comme principe d'identité du sujet capable d'être une *cause efficace* non déterminée ne peuvent être retenus. L'expérience quotidienne nous représente sans doute fictivement la possibilité de notre liberté en acte, mais notre raison critique démystifie cette fiction en nous donnant la conscience de nos déterminismes sociaux et subconscients.

Marx avait suggéré que le travail soit le lieu de la liberté humaine [46]. D'où sa critique radicale de l'aliénation du travail transformé en marchandise et qui était l'aliénation de la liberté humaine elle-même : l'ouvrier est obligé « de se vendre lui-même et de vendre sa qualité d'homme ». Il est clair aujourd'hui que cette valorisation du travail comme possibilité démiurgique de l'homme

---

[46] Manuscrits philosophiques de Marx et leur commentaire par Marcuse, *Philosophie et Révolution,* traduc. franç., Denoël-Gonthier, coll. « Médiations », Paris, 1971.

rejoint dans les faits la conception puritaine du travail comme possibilité de salut individuel dans le respect de la gloire de Dieu, telle que le calvinisme l'a justifiée et telle que Max Weber en a fait l'analyse démonstrative dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, pour faire apparaître le rôle que l'idée religieuse du travail (Beruf) a joué dans le développement du capitalisme.

Cette valorisation du travail, typique des idéologies du XIXe siècle, a été mise en cause par les mouvements anarchistes et par le surréalisme. Mais déjà Paul Lafargue, beau-frère de Marx, écrivait dans *Le Droit à la paresse : « Une* étrange folie possède les classes ouvrières des nations où règne la civilisation capitaliste. Cette folie traîne à sa suite des misères individuelles et sociales qui, depuis deux siècles, torturent la triste humanité. Cette folie est l'amour du travail, la passion moribonde du travail, poussée jusqu'à l'épuisement des forces vitales de l'individu et de sa progéniture... » [47] Le travail est devenu dans les sociétés contemporaines, capitalistes comme socialistes, le lieu par excellence de la répression bureaucratique et de l'aliénation. Sauf pour quelques privilégiés qui réussissent à n'exercer dans la vie que des activités conformes à leurs désirs, le travail est l'aspect le plus évident de l'aliénation dans l'intégration sociale. « Métro, boulot, dodo », cette formule lancée depuis mai 68 contre l'exploitation par la société dominante est plus forte que l'espoir marxiste de désaliéner le travail et de le transformer en exercice de la liberté démiurgique capable d'engendrer l'homme (« l'acte d'engendrement de l'homme par lui-même »). Il est exclu que nous considérions le travail à la manière de Marx comme « une catégorie ontologique » de l'homme, fût-elle provisoirement *aliénée*, et que nous tombions ainsi dans le piège idéologique de la société industrielle et du productivisme dont le modèle domine désormais le monde entier, des États-Unis à la Chine et à tous les pays du Tiers Monde. Transformer le monde peut se faire par d'autres voies que celle du travail, implicitement travail *industriel*, par d'autres catégories sociales que celle des *ouvriers*, payés pour aliéner leur temps et réifier leur aliénation dans les *objets* de la société de consommation. Le travail est désormais une catégorie trop positive, irrémédiablement com*promise* avec les idéologies dominantes, libérales ou socialistes.

La liberté, si elle est liée au travail, est la liberté de dire *non* au travail exploité et la possibilité de ce refus peut mener plus loin que l'intégration au système que le travail implique.

Aujourd'hui, dans cette fin du XXe siècle, il apparaît que nous devons renverser la célèbre affirmation de Marx, liée à un moment historique précis de domination de la philosophie idéaliste. Marx déclarait qu'il ne s'agissait plus de philosopher sur le monde, mais de le *transformer*. La transformation

[47] Paul Lafargue, *Le droit à la paresse, F.A.,* petite collection Maspéro, Paris, 1972.

s'est concrétisée par le travail, même celui qui se réclame de Marx dans les pays socialistes.

Il ne faut pas confondre matérialité et matérialisme. Il s'agit peut-être aujourd'hui de refuser la *transformation matérielle* du monde telle qu'elle est engagée et dans laquelle nous nous aliénons, pour recentrer notre projet sur la *transformation idéologique* des attitudes sociales. Refuser de nous aliéner dans la société matérielle, c'est réaffirmer *l'interrogation philosophique* sur le *sens* du destin que nous nous sommes proposé. Il est clair que nous nous identifions à ce destin avec la volonté caractéristique d'une passion aveugle. Les classes ou les pays dominants ont proposé avec succès aux classes et aux pays dominés leur modèle de consommation matérielle, grâce auquel ils continuent à dominer les exploités. Il est clair ainsi que, sauf quelques privilégiés, les dominateurs sont eux-mêmes piégés dans la logique de leur stratégie politique de même que les classes moyennes *travailleuses* qui leur ont délégué leur pouvoir.

Cela ne signifie aucunement un retour à l'hégélianisme, dont Marx a définitivement critiqué l'idéalisme : « le seul travail que connaisse et reconnaisse Hegel est le travail abstrait de l'esprit »; à quoi Marx oppose le travail de la praxis transformant le monde objectif réel. Car il s'agit selon nous d'une transformation non pas de l'esprit, fiction et métaphore de la catégorie religieuse de Dieu par excellence, mais d'une transformation des attitudes idéologiques des groupes sociaux, au sein de leurs contradictions et dans leur rapport matériel aux intérêts et aux modes de production qui leur sont liés. Cependant cette *interrogation philosophique* doit être celle d'une philosophie *matérialiste*, c'est-à-dire dont l'analyse se fonde sur la conscience concrète et critique des rapports sociaux, sans référence aucune à une transcendance idéaliste.

Au sens où Marcuse parle d'une philosophie *concrète po*sant la question du sens *historique contemporain* de notre action, intervenant *réellement* dans la société, mais sans la référence marcusienne à la *vérité,* tant nous sommes convaincus qu'il n'y a pas de *connaissance vraie,* mais seulement des conceptions idéologiques diverses circonstancielles que la philosophie doit interroger en les confrontant par une sorte de triangulation relationnelle des variations idéologiques et des intérêts matériels qu'elles expriment.

Pour nous une philosophie *concrète* est une philosophie qui a banni toute transcendance, toute possibilité fictive de se situer en observateur extérieur à la sphère sociale, mais qui est capable de *distancer* critiquement les attitudes idéologiques en ne s'enfermant dans aucune, c'est-à-dire en ne s'identifiant - si possible - à aucun système d'intérêts et en déplaçant son angle de vue à l'intérieur de l'ensemble des systèmes idéologiques.

Cela veut donc dire que la philosophie ne doit pas revenir à ses anciennes (?) et chères attitudes théoriques (celle des professeurs de philosophie), mais au contraire qu'elle doit à la limite *s'enfermer* dans la réalité sociale concrète réelle et historique. Cette pratique critique ne peut s'exercer seulement dans des livres s'adressant virtuellement à l'universalité des hommes. Elle doit aussi s'inscrire *ici et maintenant* dans le champ social et y provoquer des *événements* réels de *rupture.*

Il s'agit bien d'une *pratique philosophique.*

Cette pratique philosophique doit engager la lutte contre la *surrepression.*

Alors que Freud, dans *Malaise dans la civilisation,* explique que la société pour survivre doit nécessairement opposer le principe de réalité au principe de plaisir, limiter les pulsions, la liberté sexuelle, dont le refoulement crée la névrose et dont elle dévie l'énergie vers le travail social, mais aussi dont elle retourne une partie de l'énergie contre l'individu lui-même (introjection) créant une attitude de culpabilité (conflit entre le surmoi et le moi) extrêmement pernicieuse (instinct de mort), Marcuse estime que le caractère répressif inévitable de la société que constate Freud a évolué sous la forme d'une *surrépression* qui, elle, est évitable et doit être combattue. En cela Marcuse s'oppose au pessimisme de Freud et au concept problématique d'instinct de mort dont Freud avait fait quasiment une justification psychique de la guerre, de la violence, de la surrépression elle-même. Reich refusait déjà l'explication freudienne du recours à l'instinct de mort.

Il n'est pas ici dans notre propos de débattre sur ce concept hypothétique mais de rejoindre Marcuse dans sa volonté de lutte contre la surrépression qui, quant à elle, est un phénomène social quotidiennement constatable sans recours à une théorie. Nous rejoignons aussi Reich dans le rôle qu'il veut assigner aux *conditions sociales* de la névrose de préférence aux traumatismes individuels bourgeois, et dont l'explication, en tout état de cause, doit être recherchée à sa source sociale. Beaucoup finissent par croire que la surrépression, « c'est naturel » ! Réveillons-nous...

Lutter contre la surrépression, c'est aussi lutter contre la *bureaucratie.*

Une telle pratique vise à remettre en question les rapports sociaux et, à travers eux ou en même temps qu'eux, l'interprétation des rapports et des modes de production.

C'est là que réside toute la difficulté. Il s'agit bien d'atteindre les modes de production qui surdéterminent les rapports sociaux : une modification des attitudes idéologiques serait sans conséquence durable si les modes de production restaient inchangés. Reste à savoir si les modes de production liés aux

formes d'énergie impliquent irréversiblement la division du travail entraînant son aliénation. Cette division du travail existe aussi bien dans le système socialiste ou maoïste et est alors déclarée non aliénante ! Quelle mystification... Et quelle question pour nous ! Faut-il rechercher de nouvelles formes d'énergie permettant un travail non divisé ? Cette recherche parait pour le moins incertaine et sa formulation confuse. Faut-il limiter l'aliénation du temps quotidien de travail ? Peut-être s'agit-il avant tout d'élever le niveau de conscience individuelle qui permettra de limiter l'aliénation en toute circonstance et de rechercher ensemble des solutions. Nous atteignons là le stade du questionnement *utopique;* peut-être le passage à l'auto-gestion aidera-t-il à faire avancer la recherche d'une solution évidemment liée moins à la forme matérielle des énergies employées qu'à la transformation des rapports sociaux dans le travail dont nous supposerons utopiquement qu'ils ne sont pas nécessairement et définitivement déterminés par les modes d'énergie.

C'est peut-être de. la « conscience possible » dont parle Goldmann après Marx et Lukacs qu'il s'agit ici, cette conscience de l'avenir possible qu'il nous appartient sans doute d'inventer ou plutôt de déceler dans les conditions sociales objectives actuelles, et de faire connaître. Nous avons de même insisté déjà sur les exigences d'une « conscientisation ». Marcuse évoque la même urgence avec le concept de « facteur subjectif ».

« Je tiens, dit-il dans *La Fin de l'utopie* [48], cette redéfinition du facteur subjectif pour l'une des exigences les plus décisives de la situation actuelle. Plus nous disons que les forces de production matérielles, techniques et scientifiques nécessaires à l'établissement de la société nouvelle sont présentes, plus nous sentons le devoir de développer la conscience de ces possibilités, car ce qui caractérise le facteur subjectif dans la société actuelle, c'est qu'on dresse la conscience a nier ces possibilités. Je tiens la libération de la conscience, le travail visant à développer la conscience (considérez cela comme une déviation idéaliste si vous voulez) comme l'une des tâches fondamentales du matérialisme révolutionnaire aujourd'hui. Et si j'ai tant parlé des « besoins », c'est dans le sens de ce que vous appelez le facteur subjectif. »

Le dilemme théorique consiste dans la nécessité d'évoquer les possibilités de la conscience individuelle pour lutter contre la robotisation cybernétique, alors même que sociologiquement nous tendons à nier cette possibilité subjective trop évidemment surdéterminée par le système social. Il y a là contradiction.

Faut-il choisir l'un des deux termes de l'alternative, par quelque décision de croyance ou d'opinion? De fait, nous vivons cette contradiction dans notre

---

[48] Herbert MARCUSE, *La Fin de l'utopie,* op. cit., pp. 24 et suiv.

conscience quotidienne, comme un fait basique, et notre démarche va de la négation de l'un à l'autre. Pourquoi ne pas considérer cette contradiction comme réelle et fondamentale ? Comme une nécessité dont nous devons être conscient et que nous devons assumer? Parodiant Hölderlin, nous pouvons dire : C'est *idéologiquement que l'homme habite, c'est dialectiquement que l'homme pense.* Il n'y a pas lieu, pour satisfaire à la cohérence fictive d'une théorie unitaire (toujours le même mythe...), d'affirmer le contraire de ce que nous vivons, si ce n'est dans le *libre* jeu de la négation de la négation.

2. La dialectique négative.

Retour à la table des matières

Nous rencontrons ici les analyses qu'Adorno consacre à la *dialectique négative* [49].

Là où Hegel proposait la négation de la négation et la négation du réel comme principe dialectique de la progression de l'esprit, là où Marx considère que cette dialectique doit transformer positivement le social au niveau d'une praxis opposant le réel au réel, opposant l'homme « total » au réel et refuse l'idée hégélienne selon laquelle le réel est *l'aliénation* de l'esprit « au sens d'une faute, d'une infirmité, qui ne doit pas être », comme un « néant », Adorno réenvisage la dialectique marxiste comme activité de l'esprit, négation du réel, sans proposition idéelle positive, ni projet concret et préconçu de transformation du réel, en ce sens que cette négation du réel peut demeurer longtemps improductive et ne définit en aucun cas le nouveau modèle social désiré, qui fondamentalement ne peut jamais être exprimé affirmativement. Cette dialectique négative, qui a beaucoup inspiré Marcuse lui-même, est essentiellement la dialectique du refus radical, de la rupture, y compris dans le processus de réification lui-même. Du moins est-ce ainsi que nous voulons lire Adorno.

La fonction interrogative-critique que nous exigeons de l'art sociologique rejoint cette idée. Cette attitude semble proche de celle de *la Nouvelle Gauche* américaine *radicale,* située dans le milieu étudiant et intellectuel, qui refuse de s'allier à aucun appareil de parti ou de syndicat, mais qui n'en critique pas moins violemment le système dominant. De même, le collectif d'art socio-

[49] Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit., La Dialectique négative.* Herbert MARCUSE, *Contre-révolution et révolte, op. cit.*

logique refuse de s'associer aux partis politiques socialiste ou communiste et fait porter son interrogation critique non seulement sur l'ordre bourgeois en place, mais aussi sur les modèles, catéchismes et dogmes des partis de gauche, même si objectivement il approuve beaucoup de leurs critiques politiques.

3. L'art sociologique, pratique utopiste négative.

Retour à la table des matières

Tout projet de transformation radicale de la société est fondamentalement utopiste, parce qu'incompatible avec les données présentes de cette société. Ainsi apparaissent utopistes non seulement les projets d'Owen ou de Fourier, mais ceux des gauchistes, situationnistes, anarchistes de toutes tendances.

Deux attitudes ou usages de l'utopie semblent possibles. Le plus fréquent consiste à se retirer de la société présente pour fonder en milieu rural une communauté où l'on peut reconstruire une société « idéale » en échappant aux contraintes dominantes. Il s'agit là sans doute d'une expérience séduisante, beaucoup pratiquée un certain moment par les nouvelles générations américaines, notamment en Californie. Artisanat, amour libre, herbe et nature devaient en faire des petits paradis terrestres. La plupart de ces expériences finissent par échouer. Malgré leur attrait, ces démarches apparaissent assez régressives. Il n'en demeure pas moins qu'elles ont un effet idéologique sur la société américaine, comme on l'a bien vu avec le mouvement écologique, etc.

L'autre usage est plus activement dialectique, en ce sens qu'il tente d'opérer à l'intérieur de la société dominante, de façon critique.

La méthode utopiste de l'art sociologique ne peut évidemment pas consister à proposer un nouveau modèle d'organisation sociale, ce qui serait un système de réponses. De ce point de vue, il faut peut-être se réjouir du pessimisme apparent d'Adorno affirmant que « l'art pas plus que la théorie n'est en mesure de concrétiser l'utopie ».

Je redouterais les artistes qui y parviendraient...

Cette fonction utopique ne saurait se satisfaire de sociétés imaginaires permettant l'évasion de l'individu hors des réalités contraignantes. Nous ne songeons pas a ce type d'imagination qu'analyse Freud et que Sarah Kofman

résume ainsi : « L'imagination fait partie de 'l'économie' de la vie : grâce a elle, l'homme fait des *réserves* d'énergie, dépense moins qu'en luttant contre la réalité pour la transformer. Grâce à l'imaginaire le désir se satisfait par un accomplissement hallucinatoire » [50].

Ce n'est pas la fonction substitutive, mais la fonction négative de l'imagination que nous retiendrons.

Dans une formule littéraire, J. F. Lyotard précise

« L'œuvre déréalise la réalité bien plus qu'elle ne vise à réaliser dans un espace imaginaire les déréalités du fantasme. » [51] Curieuse affirmation de la part de Lyotard, disciple ici d'Adorno, comme nous-mêmes. Ce dernier déclare nettement : « Ce qui se prend pour utopie demeure quelque chose de négatif entre ce qui existe et continue d'en dépendre (...) Il y a le fait que l'art doive et veuille être utopie d'une manière à vrai dire d'autant plus radicale que le réel rapport des fonctions empêche davantage l'utopie » [52].

C'est une idée proche qu'affirme Michel Ragon en proposant « l'art futurible » ou l'art « révolution permanente » [53].

Le principe dialectique fondamental que nous retiendrons parmi les hypothèses de cette théorie de l'art sociologique, c'est que l'opposition permanente entre la parole (verbe ou théorie) et la réalité, la distinction hégélienne entre la dialectique du réel et la volonté de logique, de cohérence exprimée par l'État demeure essentielle, avec toute son ambiguïté.

Le rôle de l'artiste, du philosophe, c'est de nier et l'injustice de la réalité et l'oppression de l'État, par l'exercice de la parole interrogative critique. Ce n'est pas de réussir, d'aboutir, d'affirmer, de conclure. Et il doit se résigner à être nécessairement un marginal, un isolé parce que son projet est subversif.

---

[50] Sarah KOFMAN, *L'Enfance de l'art, op. cit., p. 194.*

[51] *J. F.* LYOTARD, *Freud selon Cézanne, op. cit., p. 75.*

[52] Theodor *W.* ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit., pp. 50* et *suiv.*

[53] Michel RAGON, *L'Art : pour quoi faire?, op. cit.*

4. Autogestion ?

Retour à la table des matières

On croit rêver quand on relit ce texte célèbre de Engels *(Anti-Düring)* où il annonce la fin de l'État : « Le premier acte dans lequel l'État apparaît réellement comme représentant de toute la société - la prise de possession des moyens de production au nom de la société - est en même temps son dernier acte propre en tant qu'État. L'intervention d'un pouvoir d'État dans les rapports sociaux devient superflue dans un domaine après l'autre, et entre alors naturellement en sommeil. Le gouvernement des personnes fait place à l'administration des choses et à la direction des opérations de production. L'État n'est pas « aboli », il *s'éteint.* » *C'est* bien Lénine lui-même qui commentait ce texte (en 1913 !) en écrivant : « L'État, cette violence organisée », « le socialisme, en menant à la suppression des classes, conduit par là même à la suppression de l'État » [54]. On connaît la suite.

Est-ce une utopie de rêver aujourd'hui de cette formule? Oui, et pourtant c'est nécessairement le seul but à rechercher. Mais je ne dirai rien affirmativement du modèle de l'autogestion et je pense de fait plus fondamentalement à l'autogestion de la pensée, qui précède celle de la société; ce serait la responsabilité partagée par tous de l'interrogation sur le sens de l'histoire de l'humanité. Il n'est rien de pire que l'irresponsabilité anonyme, celle qui fonde les sociétés bureaucratiques contemporaines, socialistes aussi bien que capitalistes.

---

[54] LÉNINE, « Karl Marx », article pour le *Dictionnaire Granat,* éd. de Pékin, *1966, pp. 38-39.*

Faute de conclure

Retour à la table des matières

Nous avons proposé une *pédagogie négative* comme pratique artistique. En interrogeant les structures et les valeurs sociales dominantes, faire apparaître à nous-mêmes et à nos interlocuteurs qu'elles ne sont pas inéluctables, irréversibles, comme une sorte de « nature » sociale. Notre société n'est pas *naturellement* injuste, inégale, répressive, mercantile comme les montagnes dominent les vallées, l'eau coule dans les fleuves et la pluie tombe. Il est nécessaire de se désengager de cette illusion et d'introduire dans le béton idéologique *la pensée utopiste comme une attitude permanente de mise en question.* C'est la fonction de l'art sociologique d'affirmer comme un slogan la nécessité de l'interrogation utopiste. À chacun de penser comme il l'entend ses questions et ses réponses. À tous d'en débattre ensemble.

Nous disons « à tous », parce que l'idée bourgeoise surréaliste du rôle salvateur de l'individu révolutionnaire, comme la défend par exemple Alain Jouffroy, nous parait fictive. C'est dans *l'interrelation* entre individus, dans la triangulation contradictoire des consciences individuelles et dans la pratique *collective,* que peut apparaître la possibilité de transformation sociale.

Est-ce à dire que nous croyons pouvoir transformer la société avec l'art sociologique ? J'entends les ricanements de ceux qui sont dans le système et se sont réfugiés dans le dandysme, l'esthétisme, ou qui ne croient qu'au militantisme politique et s'en servent, ou qui affirment qu'il faut d'abord changer les infrastructures économiques. Sous le feu croisé de ces forteresses idéologiques, l'art sociologique parait dérisoire. Dérisoire comme l'utopie.

Une pratique sociologique utopiste semble inefficace, puisque l'efficacité et ses critères appartiennent au système. Et son efficacité ne peut évidemment pas se mesurer au nombre de personnes rencontrées. Mais chaque expérience, au-delà des personnes concernées, nous permet sur le plan théorique d'aiguiser nos idées, de les pousser plus loin et à partir de là d'améliorer notre pratique.

Or si nous ne sommes pas des artistes produisant des marchandises pour un marché, si nous ne sommes pas des poètes qui expriment esthétiquement des états d'âme personnels, si nous ne sommes pas des sociologues qui croient à la science, si nous ne sommes pas les employés/animateurs de clubs, si nous ne sommes pas de vrais enquêteurs, de vrais pharmaciens, de vrais bureaucrates, des pédagogues de la Vérité, des philosophes du Comité de Rédaction des Annales, si nous n'avons pas notre carte de militant au parti communiste, ni au parti socialiste, ni au parti européen, ni au syndicat des professions ci-dessus mentionnées, et si nous nous réclamons de l'utopie sans en formuler nous-mêmes le modèle, est-ce en effet que nous ne sommes dérisoirement rien? Je le penserais personnellement, si l'agressivité des catégories ci-dessus mentionnées n'avait tendance à me faire croire quelquefois à l'efficacité de l'utopie et de l'art sociologique.

Sans doute ne sommes-nous que des utopistes, ridicules comme des utopistes. Mais il n'y a que la technologie et l'utopie qui puissent changer le monde. Et si nous avons un peu de mémoire de l'histoire, en y réfléchissant, il faut avouer que le désir d'Icare de voler a été un mythe, puis une utopie avant de devenir une réalité technologique. Ne croyons pas au mythe du paradis terrestre retrouvé dans le futur de l'humanité. Mais si nous voulons changer le monde, chevauchons l'utopie ici et maintenant. Je ne connais pas de meilleure poésie que celle-là. Et qui osera dire qu'il trouve la réalité et la société bien faites comme elles sont?

Les scientifiques sont souvent positivistes. Ils croient au progrès et à la déesse Raison. Nous n'avons jamais nous-même considéré les théories, même les théories sociologiques sur lesquelles nous travaillons, autrement que comme des discours de circonstance, individuelle et collective. Les théories ne sont que des romans, un genre littéraire parmi d'autres, ni plus vrai, ni plus faux, ne jouant de rôle dans l'histoire de l'humanité, ni plus, ni moins important que les romans. Reste que leur pertinence s'accorde plus ou moins bien à la circonstance socio-historique. À chacun de juger. Toute la question est là ! Et de s'engager dans une pratique! Notre théorie - notre roman - de l'art sociologique n'est qu'un point d'interrogation. Notre désir est utopique. Systématiquement...

Penser par soi-même. C'est le but de notre démarche. Et paradoxalement cela ne se peut qu'à travers les autres, en rencontrant les autres, en débattant avec les autres, en s'expérimentant soi-même.

Une société utopique? Oui et c'est en ce sens que c'est de l'art. De l'art sociologique.

Fin du texte